anxa
93-B
12280

ergebenst
d. Verf.

ndschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Margret Heinemann

aus Cassel

Promoviert am 20. Januar 1910

BONN 1910

FRIEDRICH COHEN

anxa
93-B
12280

ergebenst
d. Verf.

ndschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Margret Heinemann

aus Cassel

Promoviert am 20. Januar 1910

BONN 1910

FRIEDRICH COHEN

Berichterstatter:

Professor Dr. Loeschcke

Georg Loeschcke

Inhalt.

Seite

I. Die kretisch-mykenische Kunst 7
II. Das Fortleben der mykenischen Tradition 22
III. Die Vasenmalerei des VII. und VI. Jahrhunderts 29
1. Die red-ware-Keramik 29
2. Die protokorinthischen und korinthischen Vasen 32
3. Die kyrenäischen Vasen 38
4. Die Caeretaner Hydrien 39
5. Die Dümmlerschen Vasen und die etruskische Wandmalerei 40
IV. Die attischen schwarzfigurigen Vasen 51
a) Abkürzende Landschaftsangaben 51
b) Obst- und Weingärten 56
c) Wald und Hain 64
d) Darstellung des Meeres und Ausleben landschaftlicher Dekoration 76
V. Die rotfigurigen Vasen 82
VI. Polygnot 91

Abkürzungen.

AA	Anzeiger des Jahrbuchs des Archäologischen Instituts.
AJ	Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäolog. Instituts.
AM	Mitteilungen des Kaiserl. Deutschen Archäolog. Instituts, Athenische Abteilung.
AV	Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.
AZ	Archäologische Zeitung.
BSA	Annual of the British School at Athens.
Coll Couve	Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes par M. Collignon et L. Couve.
CR	Comptes rendus de la commission impériale archéologique de St. Pétersbourg.
Fw Ant Gem	Furtwängler, Antike Gemmen.
Fw R	Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei.
JHSt	Journal of Hellenic Studies.
Mon ant	Monumenti antichi d. Accademia dei Lincei.
Mon d I	Monumenti inediti dell' Instituto.
Ö Jh	Jahreshefte des Österreichischen Archäolog. Instituts.
Perrot Ch	Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité.

B 2657

Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot.

In seinem Buche „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker" (München 1876) widmet Karl Woermann den zweiten Abschnitt einer Darstellung der Landschaft in der griechischen Kunst vor Alexander dem Großen und gelangt zu dem Ergebnis, daß in der griechischen Frühzeit Poesie und Malerei in der Auffassung der Landschaft weit auseinander gegangen seien; denn während es der Poesie schon gelinge, das „landschaftliche Lokal als solches schön und anschaulich zur Darstellung" zu bringen, sei die Malerei ganz „im Banne der plastischen Anschauungsweise" geblieben, und in der Vasenmalerei fehle jede Spur von eigentlich landschaftlichen Darstellungen (vgl. S. 194ff.).

Woermanns Buch erschien vor einem Menschenalter, und so verdienstlich es für seine Zeit war, bedarf es doch keines Nachweises, daß seine Ausführungen, zumal das dritte Kapitel über landschaftliche Andeutungen in der älteren Vasenmalerei, veraltet sind. Seitdem ist nicht nur das Material durch neue Funde bedeutend vermehrt worden, sondern wir haben gelernt, die Vasen zeitlich und örtlich genauer zu scheiden. Die Aufgabe, die Woermann in großen Zügen gelöst hat, muß heute wieder Gegenstand eindringender Einzeluntersuchungen werden, und eine Entscheidung in der Frage, ob die Griechen überhaupt Landschaftsmalerei besessen haben, kann nur eine unbefangene und allen Spuren nachgehende Prüfung der erhaltenen Denkmäler anbahnen, wie sie im folgenden für die Zeiten bis Polygnot versucht werden soll.

I. Die kretisch-mykenische Kunst.

Daß die kretisch-mykenische Kultur im wesentlichen auf der Mischung der kleinasiatischen Urbevölkerung, die im 3. Jahrtausend die Inseln und Küsten des Ägäischen Meeres innehatte,

mit den vom Norden her eindringenden Griechen beruht, darf als gesichert gelten[1]); die „minoische" Kunst bedeutet den ersten Höhepunkt in der griechischen Kunstgeschichte, und ihr gebührt daher in unserer Untersuchung die erste Stelle.

Schon bei Betrachtung der mykenischen Vasen fällt es auf, mit welcher Liebe die Natur beobachtet ist, mit wieviel Treue und Frische die sinnlichen Eindrücke wiedergegeben sind. Mit Bäumen, Blumen, Pflanzen aller Art schmücken die Vasenmaler in naturalistischer oder stilisierter Zeichnung ihre Gefäße, und „alle Ornamente der Firnismalerei erweisen sich, abgesehen von Flechtmotiven und der Spirale, in ihrer ältesten Form als Darstellungen von Naturobjekten"[2]). Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, der ornamentalen Verwendung von Naturformen nachzugehen, vielmehr haben wir zu prüfen, ob innerhalb der kretisch-mykenischen Kunst landschaftliche Elemente als wesentliche Bestandteile der Darstellung, von denen die Bildwirkung bestimmt wird, vorkommen, und ob etwa die Landschaft als solche Gegenstand der bildlichen Wiedergabe ist, ob wir Bilder finden, die, wie es Riegl[3]) einmal ausgedrückt hat, „einen für subjektive Momentanschauung berechneten Ausschnitt der Erdoberfläche umfassen".

Von der Wandmalerei, deren Verlust wir innerhalb der griechischen Kunst auf Schritt und Tritt beklagen, sind uns an den Stätten der kretisch-mykenischen Kultur bedeutende Reste erhalten. Ob es, abgesehen von kleinen Pinakes, Tafelmalerei gegeben hat, wissen wir nicht, auf uns gekommen sind nur in Freskotechnik ausgeführte Wandgemälde. Daß diese an Ort und Stelle gemalt sein müssen, liegt in der Natur der Sache. Wenn wir trotzdem eine gewisse Gleichförmigkeit der Erfindung beobachten, ja sogar einzelne Wiederholungen desselben Gegenstandes mit Wahrscheinlichkeit auf eine gemeinsame Vorlage zurückführen können, so erklärt sich das aus dem universellen Charakter der kretisch-mykenischen Kultur. Von dem Zentrum Kreta aus mögen zunächst Künstler und Handwerker nach den übrigen Inseln und Griechenland gewandert sein und dort ihre Kunst in gewohnter Technik geübt haben.

[1]) Vgl. E. Meyer, Gesch. d. Altert. I, 2^2, 680ff.
[2]) Vgl. Furtwängler-Loeschcke, Myk. Vas., S. IV.
[3]) Vgl. Ö Jh IX, 1ff.

Ferner ist wichtig, zu betonen, daß die minoische Kunst, soweit wir sie kennen, einen ausgesprochen dekorativen Charakter trägt. Daher darf es uns nicht wundern, wenn wir ein einmal gefundenes fruchtbares Thema in den verschiedensten Techniken variiert finden. Wandgemälde, Reliefs, Mosaikbilder aus Fayenceplättchen, eingelegte und getriebene Metallarbeiten und geschnittene Steine wechseln ihre Vorlagen untereinander aus; die bemalten Tongefäße nehmen eine Sonderstellung ein. Während man, solange man auf die Vasenmalerei ausschließlich angewiesen war, geneigt sein konnte zu schließen, daß die mykenische Kunst die Darstellung des Menschen ursprünglich gemieden und erst in der Zeit ihres Verfalls in ihren Bereich gezogen habe, belehrt uns jetzt die Wandmalerei eines andern; aber gerade diese Selbstbeschränkung der Vasenmaler läßt den sicheren Takt, mit dem die minoischen Künstler die den verschiedenen Kunstgattungen angemessenen Gegenstände auszuwählen verstanden, erkennen.

Leider ist von der Wandmalerei wenig publiziert; und wir müssen uns deshalb häufig mit den Beschreibungen begnügen. Auch fehlen oft genaue Maßangaben, so daß wir uns über das Aussehen der Wände im ganzen nur selten deutliche Vorstellungen bilden können. Wir erfahren gelegentlich, daß die gefäßtragenden Jünglinge lebensgroß waren[1]), die fliegenden Fische von Phylakopi aber einen niedrigen Fries bildeten, 23 cm hoch und mindestens 80 cm breit[2]), doch bleibt es fraglich, ob der Fischfries ursprünglich Wandbreite hatte, oder ob er ein Einzelbild war, etwa in der Art der kleinen ägyptisierenden Landschaften aus Pompeji, und welche Stelle er an der Wand einnahm. Allerlei Blumen- und Pflanzendekorationen möchte man sich am liebsten über größere Flächen ausgebreitet denken[3]), die Fayenceplättchen wiederum zu Friesen geordnet. Sorgfältige Beobachtung muß hier weiterführen. Unter diesen Umständen müssen wir uns im folgenden darauf beschränken, eine möglichst vollständige, nach bildlichen Typen geordnete Übersicht über das Material zu geben.

In zwei Räumen des knossischen Palastes, die schon um ihrer architektonischen Ausgestaltung willen die Aufmerksamkeit

[1]) Siehe Burrows Discoveries in Crete, S. 86.
[2]) Excavations at Phylakopi, S. 70.
[3]) Mon ant XIV, S. 386, Fig. 7.

auf sich ziehen, finden wir Malereien, die wir als wirkliche Landschaftsbilder bezeichnen dürfen; es sind der Thronsaal[1]) und das sogenannte Megaron der Königin[2]), beide dank eigener Lichtschachte durch besonders günstige Beleuchtung ausgezeichnet. Die Bedeutung des unbedeckten „Bassins" gegenüber dem Thron ist nicht aufgehellt, unhaltbar ohne weiteres die Erklärung als Bad; dagegen ob es eine Art Aquarium war, wie Evans wollte, oder dazu diente, Pflanzen und Blumen in Kübeln [s. AM VIII (1883), 1] aufzunehmen, wie Loeschcke vorschlägt, ist nicht sicher zu entscheiden; der Gedanke, der beiden Erklärungen zugrunde liegt, daß der Raum erweitert und den Bewohnern ein Stück Natur nahe gebracht werden soll, wird richtig sein, und der malerische Schmuck der Wände fügt sich bestätigend dieser Annahme. Die ausgedehnte Malerei des Thronsaals zeigt „unten Wellenlinien, die fließendes Wasser angeben, darin einen Aal. An den Ufern des Flusses wachsen Schilf und Wasserpflanzen mit roten Blüten, während im Hintergrund sich Hügel hinziehen, aus denen eine Palme emporragt. Auf der Westwand, wo die Landschaft sich fortsetzte, ist sorgfältig eine zweite Palme gezeichnet[3])." Vor der Landschaft sitzen an dieser Wand zu beiden Seiten eines Eingangs zwei ungeflügelte Greifen mit Federkamm und Halskette. Evans meint, daß diese exotische Flußszenerie durch die Nilstücke der gleichzeitigen ägyptischen Kunst angeregt sei, und verweist auf die verwandte Darstellung des Nildolchs.

Da wir nur von diesem eine deutliche Vorstellung haben, müssen wir ihn hier näher betrachten und uns seine Eigenart durch Vergleichung etwa gleichzeitiger verwandter ägyptischer Denkmäler, wie der Malereien von Tell el Amarna und der Bronzeschale, AJ 1898, t. I, deutlich machen. Es wird sich ergeben, daß die Motive aus der Fremde übernommen, Geist und Stil der Wiedergabe aber durchaus griechisch sind.

Der Fluß ist es, der das Bild beherrscht; in großen Windungen zieht er über die Fläche, den Raum so einteilend, daß bald oben, bald unten Platz für die Tiere frei wird. Diese Wellen-

[1]) BSA VI, S. 40.

[2]) BSA VIII, S. 46f., Plan Fig. 29.

[3]) Eine Palme ist auch von den Fresken des Saals der Doppeläxte erhalten. BSA VII, S. 117.

linie schneidet eine zweite, die der Richtung in der Bewegung der Tiere folgt. Wo fände sich Ähnliches auf ägyptischen Darstellungen? Zwar erscheint der Nil mit seinen Fischen nicht selten auf den Gemälden, aber immer als gerader Streifen; immer stehen Menschen und Tiere auf einem Niveau, und das zurückliegende Uferland wird in übereinandergestaffelte Streifen zerlegt[1]). Auf solche Weise zeigt der ägyptische Maler wohl eine Fülle von Gegenständen, doch in starrer Unbeweglichkeit. Dagegen hier alles Leben, ein wogendes Auf und Ab der Bewegung! Bezeichnend für das Verhalten des kretischen Künstlers einem fremden Vorbild gegenüber ist ferner die Behandlung der am Ufer wachsenden Pflanzen. Es ist zweifellos Papyrus dargestellt, doch weicht seine Zeichnung nicht unerheblich von der ägyptischen Stilisierung (vgl. A J 1898, S. 30, Fig. 2, 3) ab: die Punktreihe, die außen den Kontur der Blumenkrone begleitet, und der abgesetzte Kelchknopf sind speziell minoisch[2]).

Doch trotz aller Naturwahrheit in der Zeichnung der Einzelform ist die Perspektive noch nicht einheitlich und der ägyptischen darin verwandt[3]), daß sie das Bild nicht von einem Augenpunkt aus zusammenfaßt, sondern den Fluß von oben, die jagenden Tiere von der Seite gesehen darstellt. Bemerkenswert ist die Gruppe der Katze mit dem erbeuteten Vogel im Maul, eins der wenigen mykenischen Motive, die wir bis in die griechische Kunst hinein verfolgen können[4]).

---

[1]) Siehe Maspéro, Arch. égypt., S. 187.

[2]) Z. B. auf einem *πίθος* aus Thorikos Eph. arch. 1895, t. VI und naturalistischer auf einer Scherbe von Phylakopi Excav. at Phyl., S. 141, wo die Pünktchen sich als Überreste von Staubfäden erweisen; vielleicht ist die Form als eine Verschmelzung von Papyrus und einer einheimischen Wasserpflanze zu erklären, die auf einer Larnax aus Palaikastro, BSA VIII, t. XVIII, auf Vasen aus Isopata bei Evans, The prehist. tombs of Knossos, S. 156ff., t. C, und Knossos, JHSt. XXIII, S. 192, vorkommt.

[3]) Maspéro, Archéol. égypt., S. 179ff.

[4]) Vgl. Hund mit Vogel auf keltiberischer Vase. P. Paris, L'art et l'industrie de l'Espagne primitive, II, pl. I. — Hund mit Wasservogel als Detail einer Kleiderstickerei der Françoisvase, FwR, t. III, No. 4. — Panther mit Vogel auf Schulterstreifen einer sf. etrusk. Amphora Gsell Vulci, t. XIX. — Katze mit Vogel auf der *Νεῖλος*-Vase, C R 1862, pl. IV. — Katze mit Vogel auf Mosaik der casa del fauno, RM XXIII, 59.

Somit ergibt sich, daß der Nildolch nicht etwa ein ägyptisches Importstück ist; vielmehr wurde er wie die übrigen eingelegten Dolche von einem minoischen Künstler verfertigt.

Mag immerhin die Technik ursprünglich von den Ägyptern, die seit den frühsten Zeiten Meister in der Metallarbeit[1]) waren und schon zur Zeit des Alten Reiches edle Metalle in Bronze einzulegen[2]) verstanden, entlehnt sein, die kretischen Künstler haben ihre Lehrmeister übertroffen; denn die starke Polychromie der Dolche ist nach v. Bissings Urteil[3]) erst auf ägyptischen Denkmälern des Neuen Reiches anzutreffen. Ein geradezu unägyptischer Zug aber ist die auf scharfer Beobachtung beruhende dekorative Verwendung des Pferdes, das im Niltal erst in der Hyksoszeit bekannt wurde. Endlich ist der in Ägypten selbst gefundene Dolch der Aʿahotep als eine Nachahmung eines kretischen Vorbildes schon wegen der Behandlung des Terrains anzusehen[4]).

Freilich boten bis vor kurzem die kretischen Funde keinen Anhalt für die Lokalisierung der Dolche in Kreta; jetzt sind die von Evans in The prehistoric tombs of Knossos[5]) publizierten Waffen heranzuziehen. In einem Schachtgrab, das Evans S. 51, Nr. 36 wegen seiner reichen Beigaben als the Chieftain's grave bezeichnet, fand sich zur Rechten der Leiche neben einem langen ein kurzes Schwert (s. Fig. 53 u. 59). Die Schneide ist nur mit einem Spiralband in der Mitte geziert, aber in das Goldblech, mit dem der Griff verkleidet ist, sind figürliche Szenen eingraviert, und zwar auf dem Längsstreifen eine unter einem Löwen zusammenbrechende Bergziege, auf dem breiteren Streifen, der Griff und Schneide verbindet, dieselben Tiere, die Ziege diesmal nach links, der Löwe nach rechts hin springend, beide mit zurückgewandtem Kopf. Unter und über den Tieren ist an den Rändern des Bildfeldes in echt mykenischer Weise das felsige Terrain angedeutet, und unter dem Löwen erscheint die an Krokus erinnernde Blume, die wir von den geschnittenen Steinen[6]) her

[1]) E. Pernice, Gesch. d. Kunstgewerbes, S. 50.
[2]) Maspéro, Archéol. égypt., S. 303 und Mariette, Catal. de Boulaq, S. 262.
[3]) AM XXIII (1898), 265.
[4]) Vgl. Fw Ant Gem III, 20.
[5]) Erschienen in Archaeologia, Bd. LIX.
[6]) Vgl. Fw Ant Gem, t. II, 16, 22, t. III, 15.

in der gleichen raumbezeichnenden und raumfüllenden Funktion kennen, und die auch gern dekorativ[1]) verwendet wird. Dieser Dolch ist, wie Evans S. 52 bemerkt, das schönste „minoische" Waffenstück, das wir kennen, und das besonders auffällt, weil der untersuchte Friedhof sonst nur ärmliche Gräber enthält (s. S. 104). Die für den Export an den mykenischen Fürstenhof, nach Vaphio und Thera bestimmten Prunkwaffen wurden natürlich mit besonderer Pracht ausgestattet.

Wir kehren zu den Wandgemälden zurück. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Flußlandschaften des Thronsaals und des Nildolchs trotz der Ausführung durch einheimische Künstler im letzten Grunde auf ägyptische Erfindung zurückgehen; die Seestücke führen uns sicher Lieblingsbilder der künstlerischen Phantasie der „Völker von den Inseln des Meeres" vor Augen. Das oben erwähnte Megaron der Königin[2]) hat zwei Lichtschachte; der kleinere südliche war mit glänzenden Stuckreliefs ausgeschmückt, von denen nur Reste eines bunten Vogels erhalten sind. An der Rückwand des großen östlichen Lichtschachts aber befand sich ein Seebild; deutlich sind zwei Delphine, Korallenriffe und Wasser zu erkennen. Es wird also die Illusion geweckt, als blicke man vom Innern des Zimmers durch die säulengetragene Vorhalle hinaus auf das Meer. Die Farben sind Schwarz, Blau und Gelb. Evans fühlte sich beim Anblick dieser Reste an das Prachtstück der Gattung, den Fries der fliegenden Fische in Phylakopi, erinnert[3]). So klein dies Bild auch ist, und so deutlich sich schon in den geringen Abmessungen seine dekorative Bestimmung verrät, wir müssen es als Landschaftsbild auch im modernen Sinne gelten lassen. Doch steht selbst dies durch Frische und Lebhaftigkeit besonders anziehende Stück nicht vereinzelt da. Alle Elemente der Darstellung sind auch auf einer Reihe von Fayenceplättchen erhalten, die wir gewiß in den Stuck eingelegt und nach Analogie des Gemäldes angeordnet zu denken haben. Allein jeder Rekonstruktionsversuch bleibt, wie der von Evans (BSA IX, Fig. 46, S. 68f.) ausgeführte, unsicher. Traditionell ist auch im einzelnen die in dem Fries von Phylakopi gebrauchte Formensprache: die-

[1]) Auf der Kleiderverzierung der Fayencefigur, BSA IX, S. 82, Fig. 58.
[2]) BSA VIII, S. 46ff.
[3]) BSA VIII, S. 52, Fig. 26.

selbe Charakterisierung des Meeres durch Klippen, Schwämme, Muscheln kehrt auf den Resten eines zweiten Seestücks, Excav. at Phylakopi S. 72, und auf Vasen mit Seeornamentik, Evans, Prehist. tombs, t. C, wieder; die von den Engländern „sea-eggs" genannten[1]) Muscheln liegen neben einer großen Tritonmuschel auf einem Siegelabdruck aus Knossos, BSA IX, S. 56[2]), fliegende Fische[3]) kennen wir auf Fayencen, BSA IX, 68, Glaspasten aus Spata, BCH II, pl. 16, 1—2, und einem Siegelabdruck, vgl. Excav. at Phylak. p. 72. Auch die Farben, vorherrschend Blau und Gelb, sind in dieser Zeit allgemein üblich; ich erinnere an die mykenische Grabstele, Ephem. arch. 1896, t. I. Es ist daher wahrscheinlich, daß das Gemälde von Phylakopi selbst nach einer kretischen Vorlage, vielleicht sogar von einem kretischen Maler, in Melos ausgeführt ist.

Zu einem Seestück haben vielleicht auch die spärlichen Reste von Malerei aus dem „Bad" von Phaistos[4]) gehört. Endlich haben die neuesten Nachgrabungen in Tiryns Reste von der Bemalung der Fußböden der beiden Megara erkennen lassen (vgl. den Bericht Karos AA 1909, S. 121): „neben ornamentalen Füllungen erscheinen im großen Megaron und seinem Vorraum Felder mit Seetieren (Oktopus und Delphine), die im blauen Meerwasser schwimmen." Die Komposition ist zwar gegenüber den kretischen Fresken stark stilisiert, doch läßt der blaue Meeresgrund auch diese Malereien noch als Ausläufer der naturalistischen kretischen Seestücke erscheinen, wie ja Tiryns überhaupt aufs stärkste von der jüngeren kretischen Kultur beeinflußt ist. Die Bilder vom Meeresgrund, die auf den schönsten der Tongefäße begegnen, übergehe ich hier[5]); aber wenn Studniczkas Erklärung[6]) richtig ist, so haben wir in einem Wandgemälde von Mykenä schon ein mythologisches Seestück, eine Vorstufe des Skylla-Abenteuers aus der Odyssee, zu erkennen.

[1]) Siehe S. 71, Anm. 1 (Phylakopi).

[2]) Ähnliche eiförmige gestreifte Muscheln fand ich auf dem unteren schmalen dekorativen Fries der apulischen Amphora, Mon d I V, t. XI, d. h. es sind jedesmal wirklich Naturvorbilder nachgeahmt.

[3]) Geflügelte Fische dekorativ unter den Henkeln einer Augenschale, Louvre F. 143.

[4]) Mon ant XIV, S. 382 u. 387.

[5]) Siehe Bosanquet in JHSt XXIV, S. 317.

[6]) AM 1906, S. 31, Fig. 2.

Auch das Wachstum der Pflanzen haben die kretischen Wandmaler fein beobachtet und vegetabilische Ornamente gern zum Schmuck der Wände benutzt. Büsche, Gräser, Efeuranken in phantastischer Buntfarbigkeit — so richtig die Formen gezeichnet sind, so wenig legt man auf naturalistische Wiedergabe der Farben Wert — begegnen in Hagia Triada[1]). Sehr fein und elegant ausgeführte Pflanzendekorationen zierten die Vorhalle des großen Megarons in Phaistos[2]). Ähnliches wird über die „obere Halle" von Knossos[3]) berichtet. An einer Korridorwand des sog. Südöstl. Hauses[4]) in Knossos wuchsen Oliven, Gräser und Lilien, und endlich bemerkte man in Phylakopi in dem Raum neben dem Zimmer mit den fliegenden Fischen auf roten Grund gemalte Blumen[5]). Im besonderen sei auf die Lilienfriese hingewiesen, die in Knossos, BSA VIII, 92, H. Triada, Mon ant XIII, S. 58, Phylakopi, Excav. S. 76, auf Thera, Myk. Vas., t. XII, und auf dem Liliendolch, Perrot Ch VI, t. XIX, 5, vorkommen, also ein beliebtes Dekorationsschema bezeugen.

Die Abhängigkeit von einer gemeinsamen Vorlage läßt sich aber bei einer anderen Gruppe von Darstellungen noch wahrscheinlicher machen. Unter den Fresken von H. Triada ragt durch die landschaftliche Konzeption und die Farbenpracht der Ausführung sowie die treffende Charakteristik Mon ant XIII, t. VIII hervor, das eine Katze zeigt, die im Röhricht vorsichtig über die spitzen Steine hin einen bunten Vogel beschleicht.

Nun fanden sich in dem älteren Teil des Palastes von Knossos Stuckreste[6]) mit dem fragmentierten Kopf eines katzenartigen Tieres auf gelbem Grund mit weißen braungerandeten Flecken und nicht weit davon entfernt Reste von der Unterseite und dem Flügel eines bunten Vogels. In Phylakopi (s. S. 77, Fig. 65) ist zwar nur der bunte Vogel erhalten, aber in Stellung und Aussehen erinnert er so unzweideutig an das vollständige Bild von

---

[1]) Mon ant XIII, t. 7, 9, S. 55.
[2]) Mon ant XIV, S. 382.
[3]) BSA VII, S. 26.
[4]) BSA IX, S. 4; VIII, S. 119.
[5]) BSA IV, S. 26.
[6]) Siehe BSA VII, S. 17 u. 59.

H. Triada, daß wir uns das zerstörte Gemälde nach diesem ergänzen dürfen[1]).

Von Tierszenen finden wir ferner besonders häufig Stierkampf und Stierjagd dargestellt. Bald ist es der Stierkampf in der Arena, die sog. Gauklerszenen, die naturgemäß auf landschaftliches Beiwerk verzichten, bald der Stierfang im Wald. Die glänzendste Wiedergabe hat diese Szene auf den Goldbechern von Vaphio gefunden, und daß ihnen nur die Behandlung der Landschaft ihr eigenartiges, uns fast modern anmutendes Gepräge verleiht, hat A. Riegl[2]) fein empfunden und treffend ausgeführt. Wie weit in den fragmentiert erhaltenen Darstellungen[3]) die Szenerie berücksichtigt war, wissen wir nicht; das Steinfragment des British Museum, AJ IX, S. 54 (Hauser), vgl. Brit. Mus. Cat. I, No. 5, deutet die Landschaft durch einen Baum und niedrige Pflanzen an; dagegen fehlt auf dem bekannten Tirynther Wandbild, soweit es erhalten ist, jede Terrainangabe. Sehr gute Reliefs mit den Resten zweier Stiere und eines Baumes, der vermutlich mit den Stieren zu einer Szene zusammengehörte, fanden sich nahe dem nördlichen Eingang des knossischen Palastes (BSA VI, S. 51, 52, Fig. 10 und Plan, BSA VIII, t. I). Auch die ägyptisch-mykenische Holzbüchse, AM XXIII, t. VII, gibt die Vegetation ausführlich wieder.

Von allen bisher besprochenen Darstellungen unterscheidet sich die der Stierjagd dadurch, daß eine menschliche Handlung in einen landschaftlichen Rahmen hineingestellt ist. Dasselbe geschieht auch in dem Gemälde mit dem blumenpflückenden Knaben, das sich in einem älteren Raum des knossischen Palastes gefunden hat. Burrows, Discoveries in Crete S. 3, beschreibt das Bild, wie folgt: „Es fanden sich acht Stücke eines Bildes, die ge-

---

[1]) Das Motiv, Katze auf Vogeljagd, erscheint wie eine Reminiszenz auf einem griechischen Spiegel mit dem kitharaspielenden Apollo, Sammlg. Tyszkiewicz, t. IV, und dekorativ aufgelöst auf apulischen Vasen, Mon d I IV, t. XV und RM XXIII (1908), S. 56.

[2]) ÖJh IX, 1ff.

[3]) Vgl. die letzte Sammlung des Materials in dem Aufsatz A. Reichels: Die Stierspiele in der kretisch-mykenischen Kultur, AM XXXIV (1909), S. 85, der mir erst nach Abschluß meiner Arbeit bekannt wurde. Hinzuzufügen sind zu seiner Liste Malereien aus der königlichen Villa im Nordwesten, BSA IX, S. 118, und aus dem westlichen Magazin von Knossos, BSA X, S. 41 und 45.

nügend zusammengefügt werden können, um den größeren Teil einer kleinen Knabenfigur in einem Feld von weißem Krokus zu zeigen, der einige der Blumen in einen ornamentierten Kantharos hineinsteckt. Das Fresko ist augenscheinlich früh zu datieren. Die naturalistische Zeichnung der Blumen und der Gebrauch weißer Farbe in den Guirlanden, sowie die Art der Malerei auf dem Kantharos rufen die Kamaresmalerei ins Gedächtnis. Die Farbengebung des Gemäldes weicht von dem entwickelten Stil der knossischen Fresken ab, und die Farbe des Körpers des Knaben, ein mattes Blau, ist verschieden von der mykenischen Gewohnheit." Wir reihen ferner hier passend die Bilder an, die figürliche Szenen vor einem architektonischen Hintergrund aufrollen. Unter ihnen haben seit ihrer Entdeckung[1]) die sog. „Miniaturfresken" besonderes Interesse erregt. Evans berichtet[2]), daß es Gilliéron gelungen sei, aus den zahlreichen Fragmenten zwei größere Gemälde wieder zusammenzusetzen, von denen das eine einen kleinen Tempel mit Hallen auf beiden Seiten und sitzenden oder stehenden Frauen im Vordergrund, einer Menge von Männern im Hintergrund zeige. „Es drängt sich um das Heiligtum das ganze Volk — wir dürfen nun sagen, im Hofe des Palastes", interpretiert G. Karo[3]). Das zweite Bild stellt einen von Mauern umschlossenen Raum mit Bäumen und ähnliche Zuschauer dar, die einen Hof überblicken, wo Frauen in bunten Gewändern einen ekstatischen Tanz aufführen. Von den Farben der Fresken vermittelt eine Vorstellung die vorläufige Abbildung im JHSt XXI, t. V. Eine Skizze der Rekonstruktion des ersten Bildes hat Durm, ÖJh X, S. 64, gegeben, doch bemerkt Evans, ÖJh XI, Beibl. S. 111, daß sie in wesentlichen Teilen von der neusten, noch nicht publizierten Rekonstruktion Gilliérons überholt sei, deren Veröffentlichung also abzuwarten ist, ehe man weiter versucht, die architektonischen Rätsel, die der ganze Aufbau noch aufgibt, zu lösen. Aber mit den beiden erwähnten Darstellungen ist der Reichtum der Miniaturfresken nicht erschöpft[4]): „In einer fragmentierten Szene sehen wir inner-

[1]) Vgl. BSA VI, S. 46ff.

[2]) BSA X, S. 2.

[3]) Archiv f. Religionswissensch. XII (1909), S. 363/4; vgl. auch BSA X, 41 die Beschreibung weiterer ähnlicher Szenen.

[4]) Siehe BSA VI, S. 46ff.

halb einer Festungsmauer in isodomem Quaderbau etwa 30 Männer — manche in voller Größe — zusammengedrängt und durch eine zweite Mauer in zwei Gruppen geschieden. Darüber und darunter sind blaue Felder, und von dem unteren heben sich wieder Frauenköpfe ab." Andere Stücke zeigen Männer in Säulenhallen versammelt, wieder andere „einen speerhaltenden Mann und gedrängte Reihen von Jünglingen, die Wurfspeere wie gegen die Verteidiger einer belagerten Stadt schleudern". Es sind also friedlich-festliche und kriegerische Szenen einander gegenübergestellt, und so unsicher die Deutung der Baulichkeiten sein mag, sicher werden die figürlichen Szenen durch einen architektonischen Rahmen zusammengehalten. In der Anlage und in den Architekturformen stimmen mit diesen Gemälden die Überreste der in der jüngermykenischen Schicht von Orchomenos gefundenen Malereien so nahe überein, daß Bulle, Orchomenos I, S. 77, 79 zu t. XXIX, XXX, geneigt ist, diese einem kretischen Maler zuzuschreiben; denn wie in Kreta sind in Orchomenos Menschen in der Nähe, vor und auf den Mauern von Palästen oder Heiligtümern zu sehen.

Daß in dieser frühen Zeit die Idee, Menschenmassen, unter einem Gesichtspunkt als ein einheitliches Ganzes aufgefaßt, vor einem ruhigen architektonischen Hintergrund anzuordnen, mit Erfolg durchgeführt werden konnte, ist eine der vielen Überraschungen, die uns die kretisch-mykenische Kunst beschert hat. Ähnliches begegnet erst wieder in viel späterer Zeit auf den assyrischen und lykischen Steinreliefs.

Überhaupt müssen die kretisch-mykenischen Dekorationskünstler eine Vorliebe für Architekturbilder gehabt haben. Die Fayenceplättchen mit den Einzelarchitekturen, BSA VI, S. 15f., ergaben wahrscheinlich, mosaikartig vereinigt, das Bild einer ganzen Stadt mit Häusern, Mauer und Türmen, ein Beispiel, das gut den Unterschied der kretisch-mykenischen Kunst von der späteren griechischen veranschaulicht. Evans meint sogar, sie seien mit den übrigen Plättchen, Fig. 10, die landschaftliche Gegenstände, Pflanzen, Wasser, Tiere, aber auch Krieger darstellen, zu einem umfassenden Gesamtbild in der Art des Achilleusschildes zusammengefügt und vielleicht in eine Larnax eingelegt gewesen (s. BSA VIII, S. 19). Weiter bietet ein Siegelabdruck aus Zakro, JHSt XX, S. 88, die Türme einer starken Befestigung, und aus einer

kriegerischen Szene stammt das Steatitfragment mit einem Bogenschützen[1]), der vor einem „konventionellen Felsenhintergrund" kauert (s. unsere Abb. 1, S. 21). Doch den Höhepunkt dieser Art von Bildern bedeutet wieder ein hervorragendes Erzeugnis der Goldschmiedekunst, das bekannte Silberblech aus Mykenä, Eph. arch. 1891, t. II, das den Kampf vor einer belagerten Stadt schildert, wirklich ein Landschaftsbild großen Stils, das den Vaphiobechern zur Seite zu stellen ist. Im Vordergrund kämpfen, der Bewegung des Bodens folgend, in mehreren Reihen über- und hintereinander Krieger mit Schleudern, Bogen und Lanzen, im Hintergrund baut sich, von einem Hügelrücken teilweise verdeckt, die Stadt auf, deren Mauer mit den vorspringenden Bastionen, Türmen und Häusern der Deutlichkeit wegen übereinander statt hintereinander gerückt sind. Links oben, d. h. neben und hinter der Stadt, erstreckt sich ein Wald[2]), dessen Bäume den Raum bis zum Rand füllen. So tritt uns hier zum erstenmal eine Komposition entgegen, wie wir sie für polygnotische Gemälde vorauszusetzen haben werden. Die Griechen haben es nie gelernt, Luft und Himmel zu malen, und wählen daher für ihre Bilder einen sehr hohen Horizont; die Folge ist, daß die ganze Bildfläche mit Figuren gefüllt wird, wobei das Hintereinander in ein Übereinander verwandelt erscheint.

Einzelne Bauten, Altäre und Häuser[3]) finden wir auf Goldringen und geschnittenen Steinen. Die Kultstätten der Ägäer scheinen meist unter freiem Himmel gelegen zu haben[4]), Pflanzen und Bäume spielen im Kult eine bedeutende Rolle. Im Schatten eines mächtigen Laubbaumes, wohl einer Olive[5]), sitzt auf dem großen Goldring, Fw Ant Gem t. II, 20, die Göttin, der sich anbetend die Frauen nahen, und eine Allee oder ein Hain scheint am linken Rande angedeutet zu sein. Einen heiligen Hain werden wir auf einem Siegelabdruck, BSA IX, S. 55, erkennen müssen: auf dem grasbewachsenen Erdboden stehen drei schlanke Bäume, und auf dem Gehege werden die Kulthörner sichtbar. Der Sarko-

[1]) BSA VII, S. 44, Fig. 13.
[2]) Vgl. die Kultszene auf der Steatitpyxis, JHSt XXI, S. 103.
[3]) Fw Ant Gem, t. VI, 3; IV, 3, 5.
[4]) Vgl. Karo, Archiv f. Relig.-Wissensch. VII (1904), 142ff.
[5]) Vgl. dazu Paribeni, Mon ant XIX, S. 42.

phag von Hagia Triada, Mon ant XIX, t. 1—3, zeigt auf der einen Seite den heiligen Baum neben dem Altar, t. II, auf der anderen Seite den Baum neben dem Grabe des Toten. Schon in mykenischer Zeit begegnet uns also der Brauch, an dem die Griechen festgehalten haben, die Wohnungen der Götter und der Toten durch Baumpflanzungen zu verschönen[1]).

Hiermit glauben wir die wichtigsten der bisher bekannt gewordenen landschaftlichen Darstellungen in der kretisch-mykenischen Kunst aufgezählt zu haben, und es erübrigt, auf eine Einzelheit näher einzugehen, die jüngst A. Reichel in seinen Studien zur kretrisch-mykenischen Kunst, ÖJh XI, S. 250ff., wie ich glaube, nicht ganz zutreffend besprochen hat, die Behandlung des Terrains. Er sondert einen Typus I aus, der durch knorrig-zackige Terrainformen bestimmt ist, vertreten durch die Becher von Vaphio und die Goldringe, FwAnt Gem, t. II, 3, 8.

Aus dieser Form ergibt sich leicht, wie ich meine, der Typus IIb, die „Bogenstellung", wie der untere Rand des großen Ringes, FwAnt Gem II, 3, und der Ring, II, 20, beweisen; der geschnittene Stein, II, 11, der Stein mit der *μήτηρ ὀρεία*, BSA VII, S. 29f., 9, und die Bergziege, BSA IX, t. III, zeigen die gleiche Form in weitergeführter Stilisierung. Es ist dieselbe, die auf assyrisch-phönikischen Werken[2]), besonders der Bronzeschale, Layard, Mon. of Niniveh II, t. 66, vorkommt, und die, wie Reichel nachweist, in Babylonien so häufig ist, daß sie möglicherweise von dort übernommen ist; spezifisch mykenisches Stilprinzip aber ist es, nicht nur die Standlinie anzugeben, sondern Steine und Felsen, kurz das Terrain, von allen Seiten in das Bild hineinragen zu lassen wie auf dem Goldring, FwAnt Gem, t. II, 3, und besonders wirksam auf den Vaphiobechern. Es ist verfehlt, wenn Riegl a. a. O. in den oberen Zacken Wolken erkennen will, vielmehr ist mit Delbrück[3]) die Erscheinung so aufzufassen, daß das Terrain sich vom unteren zum oberen Rand erstreckt, aber da aussetzt, wo es die Konturen des Dar-

[1]) Vgl. die letzte Behandlung des Sarkophags von F. v. Duhn, Archiv f. Relig.-Wissensch. XII (1909), S. 161ff., und i. allg. E. Rohde, Psyche I², S. 24, 2 und S. 230, 4.

[2]) Layard, Mon. of Nin. II, t. 61, B. 65, 17, 40. Grifi, Mon. di Caere ant. V. Perrot Ch III, S. 759; II, S. 624, 413.

[3]) Beitr. z. Kenntnis d. Linearperspektive, S. 17.

gestellten stören würde. Eben diese Anordnung ist auf den Vasen vom Meeresgrund[1]) überaus häufig und läßt die Bilder gleichsam wie umrahmt erscheinen.

Ich halte also die Terrainbezeichnung der Becher von Vaphio und die Bogenstellung nicht für wesensverschieden, sondern für technisch bedingte Abarten eines Typus.

Es bleibt noch Reichels Typus IIa übrig, „konzentrische Formen ganz unregelmäßiger Gestalt," die, wenn auch nicht ausschließlich, so doch überwiegend in malerischer Technik ausgeführt sind. Welche Naturformen den Künstlern dabei vorgeschwebt haben mögen, ist nicht mehr sicher zu entscheiden. Naturalistische Felszacken mit dem eigentümlichen doppelten Kontur finden sich auf dem Fresko von Phylakopi und dem Katzenbild von Hagia Triada. Stilisiert erscheint der „konventionelle Felsenhintergrund" auf dem Steatitrelief mit einem Bogenschützen, BSA VII, S. 44 (vgl. unsere Abbildung 1), auf dem Löwendolch und einem zweiten Wandbild von Phylakopi, Excav. at Phylakopi Fig. 60, S. 72. Entsprechend wird aber als Terrain auch das Gebilde am rechten Rand der mykenischen Grabstele, Eranos Vindob. S. 26, zu erklären sein. Die Pünktchen, die dort den Raum füllen, deuten Unebenheiten des Bodens an, vielleicht Steine oder Sand, wie auf dem unteren Streifen der melischen Fischervase, Excav. at Phylak., t. XX, und wohl am frühesten auf dem mykenischen Goldring, Fw Ant Gem VI, 3. Zum Ornament gewordene geschwungene konzentrische Linien sehen wir endlich auf Vasen, z. B. der Scherbe, Myk. Vas. S. 23, Fig. 10, dem Becher, BSA IX, S. 315, Fig. 14, der Bügelkanne, BSA IX, S. 137, Fig. 87b verwendet; aber auch der Rahmen des ornamental erstarrten Polypenmusters der Tirynther Wand, Perrot Ch VI, Fig. 218, wird hier anzureihen sein. Bisweilen aber fehlt selbst jede Terrainbezeichnung; so auf dem Hauptbild des Dolches mit der Löwenjagd. Hier liegt eine formale Erklärung nahe: da schon die Figuren den Raum genügend

Abbildung 1.

[1]) JHSt XXIX, t. XII.

füllen, war kein künstlerisches Bedürfnis vorhanden, Weiteres hinzuzufügen.

Es scheint also, daß, wenn die minoischen Künstler Terrainangaben anbrachten, das Bestreben nach landschaftlicher Ausmalung und ornamentaler Raumfüllung zusammenwirkten. So wenig beide scharf voneinander zu scheiden sind, so wenig wird sich in jedem Fall die den einzelnen Formen zugrunde liegende Naturform nachweisen lassen.

Deutlich aber hat sich gezeigt, daß der Formenschatz der kretisch-mykenischen Kunst sehr reich ist, daß sie über die verschiedensten Ausdrucksmittel verfügte, um lebenswahre Bilder mit dem Schein der Wirklichkeit wiederzugeben. Landschaftliche Darstellungen können wir in allen ihren Zweigen, durch alle Zeiten hindurch, von den Dolchen der Schachtgräber bis zu dem Elfenbeinkästchen von Enkomi (Murray, Excav. at Cyprus, t. I), verfolgen. Wir lernten die Wiedergabe der Landschaft als Selbstzweck künstlerischer Betätigung kennen, sahen Tiere und Menschen in lebendiger Bewegung in die Landschaft hineingestellt, figürliche Szenen vor einem geschlossenen architektonischen Hintergrund entwickelt. Während die Vasenmalerei die Grenzen, die ihr als dekorativer Flächenkunst gesetzt sind, in der guten Zeit nicht überschritten hat, gehen die geschnittenen Steine und Metallarbeiten mit der monumentalen Malerei zusammen. Die Kompositionskunst und Farbigkeit, die auf den Dolchen, den Goldbechern und dem Silberfragment erreicht sind, legen vornehmlich Zeugnis ab von dem in hohem Grade malerischen Kunstempfinden der Ägäer des zweiten Jahrtausends.

II. Das Fortleben der mykenischen Tradition.

Dank den erhaltenen Wandgemälden haben wir von der Malerei der mykenischen Zeit eine deutliche Vorstellung gewonnen und erkannt, daß ihr Landschaftsbilder geläufig waren. Das Ende der mykenischen Kultur bedeutet scheinbar auch das Ende der Landschaftsmalerei. Jahrhunderte liegen zwischen den kretisch-mykenischen Fresken und den archaisch-etruskischen Grabgemälden des VII./VI. Jahrhunderts, in denen wir zuerst wieder ausgeführten landschaftlichen Darstellungen begegnen. Für die lykischen Stein-

reliefs des V. Jahrhunderts, die von Polygnot abhängig sind, ist ein durchgeführter landschaftlicher Hintergrund charakteristisch, aber erst in hellenistischer Zeit wird das Landschaftsbild wieder zur selbständigen Kunstgattung. So sind gleichsam als Marksteine für die Geschichte der Landschaftsmalerei in griechischer Zeit die mykenische, die kleinasiatisch-ionische und die hellenistische Kunst gegeben, und es fragt sich nur, ob die Entwicklung sprungweise oder kontinuierlich vor sich gegangen ist.

Daß von der ionischen Kunst des V. Jahrhunderts die Fäden sich weiterspinnen bis in hellenistische Zeit, wird um so deutlicher, je eindringendere Einzeluntersuchungen — ich nenne nur Pfuhls Aufsatz über das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs, A J (1905) XX, S. 47, 123, — geführt werden, und es hat sich dabei herausgestellt, daß die Wurzeln des hellenistischen landschaftlichen Reliefbildes in Kleinasien liegen; andererseits ist es heute feststehende Überzeugung, daß die ionische Kunst das Erbe der mykenischen[1]) angetreten hat.

Wir haben demnach zunächst das Fortleben der mykenischen Tradition zu verfolgen und uns sodann mit dem zu beschäftigen, was von griechischer Malerei auf uns gekommen ist. Finden wir, daß die Vasenbilder in höherem Maße, als es ihrer dekorativen Bestimmung entspricht, landschaftliche Elemente aufgenommen haben, so sind wir berechtigt zu schließen, daß in der verlorenen Monumentalmalerei die Landschaft eine noch größere Rolle gespielt haben muß.

Um etwa 1100 ist die Herrschaft der kretisch-mykenischen Kultur im Mutterland zu Ende; die von Norden her vordringenden Völker haben Griechenland in Besitz genommen und andere Kunstformen zur Geltung gebracht. Doch eine so lebensvolle und triebkräftige Kunst, wie die mykenische es war, konnte nicht verschwinden, ohne Spuren ihrer Eigenart zu hinterlassen. Diese finden sich denn auch bei schärferem Zusehen auf geometrischen Vasen[2]) und haben sich selbst in die frühattische[3]) Dekoration hineingerettet. Vor allem aber können wir auf den Inseln und an

[1]) Vgl. bes. Fw Ant Gem III, S. 54, 68ff., 80, 86.
[2]) Vgl. S. Wide, AM XXII (1897), 232.
[3]) Vgl. Böhlau, A J II, 33, 44.

der kleinasiatischen Küste das Fortleben der mykenischen Tradition[1]) verfolgen. Die Annahme E. Meyers, daß die erste Besiedelung Kleinasiens vom Westen her in die mykenische Zeit[2]) falle, wird durch die Entdeckung von Kammergräbern mit mykenischen Vasen in Milet über allen Zweifel sichergestellt, und wenn auch die Funde noch nicht ausreichen, um das ununterbrochene Weiterleben der mykenischen Kunst Schritt für Schritt in diesen Gegenden zu verfolgen, so lassen sich ihre Spuren doch noch in später Zeit nachweisen, und zur Ergänzung dürfen wir die durch die homerischen Gedichte vertretene literarische Überlieferung heranziehen.

Da taucht zuerst der Gedanke an den Schild des Achilleus auf. Es kann natürlich nicht meine Absicht sein, zu der Menge der vorhandenen Rekonstruktionsversuche einen weiteren hinzuzufügen, doch müssen wir uns klar werden, ob ein Zusammenhang zwischen erhaltenen Denkmälern und dem von Homer beschriebenen Kunstwerk besteht. Die von Hephäst geübte Technik entspricht, wie Milchhöfer[3]) zuerst erkannt hat, der Art der mykenischen Dolchklingen. Freilich interessiert den Dichter als Dichter der technische Vorgang wenig; er beschränkt sich auf das eine Verbum *ἐν δ' ἐποίει*, um die Tätigkeit des Gottes zu bezeichnen, zählt summarisch die gebrauchten Metallsorten auf und erwähnt von Werkzeugen nur *ἄκμων*, *ῥαιστήῥ* und *πυράργη*, mit denen ein irdischer Waffenschmied vermutlich nicht ausgekommen wäre. Immerhin schließen wir mit Sicherheit aus den Worten des Dichters, daß er eingelegte Metallarbeiten der mykenischen Art vor sich gesehen haben muß[4]), und da das Gedicht durch rund tausend Jahre von der Periode der Schachtgräber getrennt ist, müssen wir annehmen, daß die Plattiertechnik um 800 in Ionien noch bekannt war. Wenn die obenerwähnten mykenischen Gräber in Milet noch dem Ende des II. Jahrtausends angehören, so muß die mykenische Kultur dort bis zur Begründung milesischer Faktoreien

[1]) Vgl. die Halbmondfriese der samischen und klazomenischen Vasen (Böhlau, Jon. Nekrop., S. 65 u. 69) und die Füllornamente der klazomenischen Sarkophage, z. B. AZ XX, S. 197.

[2]) Siehe E. Meyer, Gesch. d. A. II, § 144.

[3]) Anfänge der Kunst, S. 144ff.

[4]) Das nimmt auch Wilamowitz an, Griech. Literaturgesch., S. 11.

am Schwarzen Meer weitergelebt haben; denn Stephanis irrtümliche Annahme[1]), daß Schliemanns mykenische Funde in nachchristliche Zeit zu datieren seien, erklärt sich daraus, daß tatsächlich weitgehende Übereinstimmungen zwischen den mykenischen und südrussischen Goldarbeiten sich finden. Sie haben darin ihren Grund, daß „die einen als Vorläufer, die anderen als Ausläufer milesischer Kunst“[2]) zu betrachten sind. Unter dieser Voraussetzung wird man die ionischen Goldsilberarbeiten des V. Jahrhunderts als Fortsetzung der zuerst an dem Stierkopf der mykenischen Schachtgräber und dem Köhlerschen Blumenbecher, AM VIII (1883), t. I, begegnenden Technik anzusehen geneigt sein. Ich denke dabei an die silbernen Henkel in Form springender Steinböcke (Sammlung Tyszkiewicz, t. III, und AA VII [1892], 113), an denen einzelne Teile des Körpers und besonders die mächtigen Hörner durch Auflage von Goldblech hervorgehoben sind. Ionisch[3]) ist der Stil der Maske am Henkelabschluß und die dekorative Verwendung des Steinbocks, der gerade in einem Hauptabsatzgebiet des ionischen Kunsthandels, in Südrußland[4]) als Mündung von Trinkgefäßen vorkommt, der auf rhodisch-milesischen Tongefäßen beliebt ist, später aber aus der Dekoration der mutterländischen Vasen verschwindet. Ferner erinnere ich an die ionischen silbernen Trinkschalen[5]) mit gravierten Figuren aus dem Kurgan der sieben Brüder, an denen gleichfalls einzelne Teile vergoldet sind, und die in Form, Dekoration und Stil den besten rotfigurigen Schalen des V. Jahrhunderts nächstverwandt sind. Von der Geschicklichkeit ionischer Erzkünstler meldet endlich auch die literarische Kunde. Schon Lenormant[6]) hat das Werk des Glaukos von Chios, den Untersatz eines Mischgefäßes, den Alyattes nach

[1]) CR 1877, S. 31 ff.

[2]) G. Loeschcke, Deutsche Lit. Zeitg., 1884, Sp. 1474. Weiter ausgeführt in der Bonner Rektoratsrede, am 18. Oktober 1909; s. auch A. Schneider, Ber. Sächs. Ges. d. Wiss. 1891, S. 253.

[3]) Vgl. Furtwänglers Ausführungen AA VII, 113.

[4]) Abg. CR 1877, t. I.

[5]) Abg. CR 1881, t. II.

[6]) Gazette archéol. 1879, p. 208. Lenormant denkt an die mykenischen Goldarbeiten; aber vielleicht entspricht dem Werke des Glaukos eher der mehr geometrisch verzierte frühmykenische Opfertisch, den Karo, Archiv f. Rel.-Wissensch. VIII, S. 515, bespricht.

Delphi weihte, mit mykenischen Arbeiten verglichen; und der goldene, mit Smaragden und Rubinen besetzte Weinstock[1]) den Pythios, der Sohn des Kroisos, von Theodoros von Samos für den Großkönig herstellen ließ, erinnert an die mykenischen Goldarbeiten mit farbigen Schmelzeinlagen (vgl. G. Karo, AA, S. 160).

Glauben wir so die Kontinuität der polychromen Metalltechnik von der kretisch-mykenischen bis in die hellenische Zeit erweisen zu können, so bleibt zu untersuchen, ob etwa auch die bildlichen Typen des homerischen Schildes Anklänge an die mykenische Kunst bewahrt haben. Was die Verteilung der Dekoration betrifft, so leuchtet die Anordnung auf konzentrischen Zonen am meisten ein. Die Erde, die der Dichter schildert, denkt er sich wie eine kreisrunde Scheibe[2]), vom Okeanos umflossen, so wie sie von einem hochgelegenen Punkt aus dem Auge sich darstellt. Die Einzelmotive suchen wir wiederzugewinnen sowohl durch Verknüpfung mit der vorausliegenden Kunstübung wie durch Rückschlüsse aus den von Metallarbeiten abhängigen Werken der späteren Zeit und endlich durch den Vergleich mit erhaltenen gleichzeitigen Werken fremder, mit den Griechen in Berührung stehender oder von ihnen beeinflußter Völker. Die Linie, die vom Schild des Achilleus zum Heraklesschild und weiter zu Nikosthenes führt, nimmt ihren Ausgang von der mykenischen Kunst. Und wenn wir versuchen, uns die Schildbeschreibungen der griechischen epischen Poesie zu veranschaulichen, werden wir gut tun, nach Möglichkeit von griechischen Bildwerken das Anschauungsmaterial zu entlehnen,

Lassen wir die einzelnen Szenen kurz an uns vorüberziehen, so würde um die Wiedergabe des Himmels mit Sonne, Vollmond und den vier größten Sternbildern die kretisch-mykenische Kunst nicht verlegen sein; an den großen Goldring brauche ich nur zu erinnern. Die menschenbelebte friedliche Stadt mag man sich nach Analogie der Fresken von Knossos und Orchomenos und der knossischen Fayencen vorstellen, zur Veranschaulichung des Kampfes um die belagerte Stadt pflegt das Silberfragment herangezogen zu werden. Den Erntezug erläutert gut die Darstellung des einst vergoldeten Steatitgefäßes von H. Triada, Mon. ant. XIII,

[1]) Vgl. Herod. VII, 25.

[2]) Auch G. Lippold, Griech. Schilde, in den Münchener archäolog. Stud., S. 480, nimmt den Rundschild an.

t. 1—3, und Gruppen von weidenden und kämpfenden Tieren sind genügend von den Vasen und Dolchen bekannt. So finden wir innerhalb der mykenischen Kunst die Elemente der homerischen Schilderung; wie diese zu einem Bilde zusammengesetzt waren, können wir freilich nur ahnen; und wahrscheinlich hat die Einheit des Bildes nur in der Phantasie des Dichters bestanden[1]), der Eindrücke aus der Wirklichkeit frei benutzte. Es fehlen — wir wissen nicht, ob zufällig — mykenische Analogien für die Bilder der Jahreszeiten, die Pflüger auf dem Acker, das Saatfeld und den Weinberg. Sie sind auch auf den Heraklesschild übergegangen, uns aber erst von Schalen des Nikosthenes und Augenschalen bekannt, also Werken, die auf ionische Metallvorbilder zurückzuführen[2]) sind. Den Heraklesschild stelle ich in die Entwicklungsreihe ein, weil ich glaube, daß er das Fortleben nicht allein der literarischen[3]), sondern auch der bildlichen Tradition bezeugt. So dürftig, wie ihn sich Friedländer in seinem neuesten Rekonstruktionsversuch, Herakles S. 119, vorstellt, braucht er nicht ausgesehen zu haben; denn gewiß hat die Erzbildnerei, die eine kunstvolle Technik übernommen und ausgestaltet hat — warum sollte man nicht versucht haben, die mykenische Polychromie noch zu überbieten? —, über reichere Ausdrucksmittel verfügt, als sie der archaischen Keramik zu Gebote standen, die wir als Maßstab zu verwenden geneigt sind. Stilistisch werden die Bilder, die den Dichtern der Schildbeschreibungen vorschwebten, sich natürlich von den mykenischen Denkmälern so weit entfernt haben, wie geometrische und orientalisierende Bildwerke des VIII. und VII. Jahrhunderts von der Kunst des zweiten Jahrtausends.

Die Heranziehung erhaltener gleichzeitiger, wenn auch ungriechischer Metallarbeiten wird dies erläutern. Wir haben bisher

---

[1]) Ich stimme im wesentlichen den Ausführungen A. Reichels, ÖJh XI (1908), 249, zu.

[2]) Vgl. Loeschcke, AZ 1881, 36 und Böhlau, AM XXV (1900), 40ff.

[3]) P. Friedländer, Herakles, S. 108ff., gesteht nur das Fortleben der literar. Tradition zu und nimmt zwei getrennte Quellen Hesiods an: 1. das homerische Gedicht, 2. ein archaisches Kunstwerk. In der Scheidung beider Quellen geht er so weit, daß er alle bei Homer vorkommenden Szenen in seiner Rekonstruktion wegläßt. Die Lösung scheint mir zu radikal; es ist nicht einzusehen, warum Ackerbau und Weinlese z. B. nicht dargestellt gewesen sein sollten.

die assyrisch-phönikischen Metallschalen außer acht gelassen, obwohl sie, wie Brunn und Helbig erkannten, die Dekoration der epischen Schilde am besten illustrieren, weil, wie gesagt, ihr Stil sich von dem griechischen wesentlich unterscheidet. Daß die Mehrzahl der Stücke im IX.—VII. Jahrhundert hergestellt ist, scheint allgemein angenommen zu sein, doch reicht die Entstehung der Gattung viel weiter zurück. v. Bissing[1]) hält sie für die Ausläufer einer im zweiten Jahrtausend in Syrien und Nordmesopotamien blühenden Toreutik, die unter ägyptischem Einfluß gestanden habe. In der Tat ist ägyptischer Einfluß auf dem von ihm besprochenen Stück, t. 2, dem ältesten, das wir besitzen, unverkennbar; die Darstellung, das Leben der Tiere an den Ufern des Nils, erinnert unmittelbar an die Malereien von Tell el Amarna; aber damit taucht die erwägenswerte Möglichkeit auf, daß die mykenische Kunst auch auf diese „ägyptisch-phönikischen" Schalen eingewirkt habe; Furtwängler[2]) hält es für sicher. Im Laufe der Zeit[3]) aber wird der ägyptisch-mykenische Einfluß immer mehr von dem assyrischen verdrängt. Deswegen aber, und weil eine Anzahl im Palast von Niniveh gefunden ist, die Heimat der Schalen in Assyrien zu suchen, geht nicht an; denn die Reihe setzt sich auch durch das VI. Jahrhundert hindurch fort, und die übrigen Fundorte, Cypern, Cervetri, Präneste, lassen vielmehr an die Phöniker denken. Diese aber haben natürlich diese Schalengattung nicht erfunden, sondern nur fabrikmäßig hergestellt und vertrieben. Somit handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Kunstgattung, an deren Schöpfung die mykenische Kunst Anteil hatte, die aber, von einem ungriechischen Volk jahrhundertelang weitergeführt, sich mehr und mehr von der mykenischen und damit von griechischer Art entfernt hat. Immerhin kann man die Frage aufwerfen, ob nicht manches, was an Mykenisches erinnert, wirklich mykenisch ist. Ein volles Landschaftsbild im Sinne der mykenischen Kunst gibt freilich nur jene ägyptische Schale; denn die Vorliebe für landschaftliche Ausmalung, die auch die späte-

[1]) Vgl. A J 1898, S. 50 und den neuesten Aufsatz von W. Helbig, Ein homerischer Rundschild, in Ö Jh XII (1909), S. 23.

[2]) Vgl. Ant. Gemmen III, 16.

[3]) Einen Versuch chronologischer Anordnung unternehmen Dumont-Chaplain, Les céram. de la Grèce propre I, 112, und v. Bissing, A J 1898, 50.

ren bewahren, kann man ebensogut auf assyrischen Einfluß zurückführen. Doch der naive Übereifer des Meisters der Bronzeschale, Layard, Mon. of Niniveh II, t. 66, der sich nicht genugtun kann, die waldigen Bergesgipfel mit Tieren zu bevölkern, mutet recht unorientalisch an; aber daß der Bär in gut beobachteter Haltung unter den Tieren erscheint, weist auf die Heimat des Graveurs in Asien hin.

Was wir aus der eben verfolgten Entwicklung für die griechische Kunstgeschichte gewinnen, scheint mir dies: die ionische Metallurgie wird von mykenischen Vorbildern ausgegangen sein; sie hat die übernommene Technik und Formensprache beständig umgestaltet und hat sich schließlich so weit von ihrem Ursprung entfernt, wie die vorher genannten Erzeugnisse ionischer Goldschmiedekunst des V. Jahrhunderts es zeigen, aber diese Umbildung hat sich ganz in griechischem Geiste vollzogen. Wie stark auf den Arbeiten des IX. und VIII. Jahrhunderts die landschaftlichen Elemente hervorgetreten sind, wissen wir nicht; aber den Geist des homerischen Gedichtes werden wir treuer in späteren archaisch-griechischen als in gleichzeitigen fremden Kunstwerken wiederfinden. Daß gerade in der Behandlung der Landschaft die ionische Kunst eine Fortsetzung der mykenischen Art darstellt, wird weiterhin deutlich werden.

III. Die Vasenmalerei des VII. und VI. Jahrhunderts.

1. Die red-ware-Keramik.

Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung der Vasenmalerei zu, und es wird sich als unvermeidlich herausstellen, bei Einzelheiten zu verweilen, an denen wir achtlos vorübergehen würden, wäre uns die Wandmalerei erhalten. Da diese aber unwiederbringlich verloren ist, gilt es, in der Kleinkunst selbst auf die geringsten Spuren landschaftlicher Darstellungen zu achten und zu versuchen, aus ihnen wenigstens im Umriß ein Bild von der Geschichte der griechischen Landschaftsmalerei zu gewinnen.

Während im Osten die ägäische Kultur sich auslebt, wird im Mutterland ihre Herrschaft jäh gebrochen. Barbarische Völker nehmen ganze Länder, beispielsweise Epirus ein, das Gebiet des Griechentums wird beschränkt, und nur langsam verschmelzen das

dorische und „achäische" Element, wie vornehmlich die Dialekte[1]) des nordöstlichen Peloponnes lehren, zu einem neuen Volkstum. Politisch herrscht die weitgehendste Zersplitterung, es fehlt eine einigende Macht, und die πόλεις sind erst in der Bildung begriffen. Von Kultur- und Kunstzentren kann daher keine Rede sein, sondern so uniform auf den ersten Blick der geometrische Stil der Tongefäße wirkt, in Wahrheit hat jede Landschaft einen ihr eigentümlichen geometrischen Stil ausgebildet. Von Natursinn ist darin nicht mehr viel zu spüren, höchstens daß durch ein fertiges, geradezu als Hieroglyphe benutztes Zeichen, wie Fisch, Wasservogel, Zickzacklinie für Wasser, gelegentlich[2]) die Szenerie angedeutet ist. Das Seeleben, das die Phantasie der Ägäer erfüllte, beschäftigt auch die Hellenen; doch der veränderten Weltlage zufolge sind es jetzt Seeschlachten, die der Maler zum Vorwurf nimmt, und die menschliche Figur rückt immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses. Die Dipylonvasen sind die ersten Zeugen der auf das Menschliche gerichteten attischen Kunst.

Dagegen knüpft an mykenische Tradition die Aristonothosvase[3]) an, die in Form, Technik und in Einzelheiten der Darstellung, wie dem raumfüllenden Kreis mit Punkt und der Krabbe unter dem Henkel, mykenische Elemente bewahrt hat. Das Wasser ist durch Zickzacklinien bezeichnet. Die Heimat der Vase ist nicht bestimmt, und wenn wir sie auch am liebsten mit Kretschmer[4]) im ionischen Osten suchen möchten, so ist doch die Tatsache, daß in Ostgriechenland Vasen mit Inschriften äußerst selten sind, dieser Annahme nicht günstig. Furtwängler[5]) und ihm folgend Hoppin[6]) vermuten den Fabrikationsort in Argos. In der Tat kann man sich vorstellen, daß die in Nachahmung der mykenischen Kriegerstele geschaffene mykenische Kriegervase, die Scherben aus dem Heraion und der Aristonothoskrater bei allen chronologischen und stilistischen Unterschieden — die Zeichnung

[1]) Vgl. F. Solmsen, Beitr. z. griech. Wortforschung, S. 70ff., 92, 93.

[2]) Siehe z. B. JHSt XIX, t. 8 und Perrot Ch., VII, S. 167, 254.

[3]) Vgl. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia, S. 45 und die letzte Behandlung der Vase mit einem Verzeichnis der älteren Literatur bei W. Helbig, a. a. O., S. 59.

[4]) Griech. Vaseninschr., S. 10—12.

[5]) Berl. Philol. Wochenschr. 1895, Spalte 202ff.

[6]) Waldstein, The Argive Heraion II, t. LXVII, p. 161ff.,

des Auges, die Farbengebung, die Helmformen, die Füllung des Raums hier mit Vögeln, dort mit linearen Ornamenten ist verschieden — einer Entwicklungsreihe angehören, in die vielleicht Bruchstücke eines großen Gefäßes mit Kentaurendarstellung aus Kamiros, Salzmann, Necrop. de Cam., t. 39, noch einzufügen sind.

Gleichfalls in Cervetri gefunden, aber sicher etruskische Arbeit[1]) sind die Gefäße, die wir bemalte red-ware[2]) nennen. Sie spiegeln deutlich den Mischcharakter der etruskischen Kunst wieder und füllen das VII. und VI. Jahrhundert. Die interessantesten Stücke befinden sich im Louvre, D 150, 151, und sind von Lenormant, Gaz. arch. 1881/2, t. 28/9 und 32—34, publiziert. Während die gepreßte red-ware von landschaftlichen Elementen nur ein Bäumchen stehend oder liegend verwendet, das wie eine Rute aussieht und ähnlich auf Inselsteinen[3]) und Münzen[4]) vorkommt, finden wir, a. a. O., t. 28/9, das Meer ausführlich durch Fische und Schildkröten (?) bezeichnet, werden die Schiffe mit großer Sorgfalt wiedergegeben, zeigt das Bild der Rückseite zwischen zwei in einem Gehege stehenden Palmen einen in voller Fahrt begriffenen Wagen, auf dessen Kasten von hinten ein Löwe die Tatze legt. Die Darstellung ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Für die umhegten Palmen kenne ich nur eine wirkliche Parallele[5]), am Hals eines gräko-phönikischen Gefäßes aus Cypern, bei Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, t. 155, No. 9. Dem phönikischen Vorstellungskreise entspricht auch die Bedeutung des Löwen, bei dessen Darstellung der Gedanke an den „ἐχθρολέων“[6]), den Todesdämon, mitgespielt haben mag. Weiter stimmt zu der

[1]) Eins der Hauptstücke trägt eine aufgemalte etruskische Inschrift (vgl. Pottier, Catal. des vases, I, S. 365).

[2]) Vgl. über die Gattung zuerst Loeschcke in Boreas und Oreithyia, S. 17, Anm. 18, dann G. Karo, De arte vasc. antiquissima quaest., S. 28. Gsell, Fouilles de Vulci, S. 444. Furtwängler, AA VIII, 82. Pottier, Catal. des vases I, S. 377ff., 397.

[3]) AM 1886, S. 170; 1896, t. V.

[4]) Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder, t. IX, 18.

[5]) Vgl. auch den Siegelzylinder von Enkomi, Excav. at Cyprus, t. IV, No. 53. Hier ist die Umhegung des Baumes deutlicher dargestellt als auf mykenischen Ringen und Siegeln mit Kultszenen, wo sie mit Recht vorausgesetzt wird; vgl. Karo im Arch. f. Rel.-Wiss. VII, 142ff.

[6]) Vgl. Usener, De carm. Iliadis quod. Phoc., S. 33ff., und Wolters, AM XIII, S. 310.

Gewohnheit gräko-phönikischer Dekoration die Anbringung pflanzlicher Gebilde unter den Henkeln[1]), hier in Gestalt einer Palme, a.a.O., t. 32/3 in Form einer eigentümlich stilisierten Palmette. Daneben sind Ornamente der geritzten Buccherokeramik zum Vergleich heranzuziehen[2]). Nehmen wir endlich die Wandmalereien der Grotta campana zu Veji, Martha, L'art étrusque, S. 422—424, mit ihrer grotesken Zeichnung der Tiere und der reichlichen Verwendung raumfüllender Ranken und Palmetten hinzu, so haben wir den Kreis bestimmt, in den die bemalte red-ware einzugliedern ist. Es ist eine in Etrurien fabrizierte Vasengattung, die abhängig ist von östlichen, wahrscheinlich kyprisch-phönikischen Vorbildern, die außerdem, wie die mythologischen Darstellungen[3]) beweisen, griechischen Einfluß erfahren, die in der Form des Kronenhenkels, D 146 und 149 des Louvre und Masner, Wien. Katal. 146, eine uraltertümliche Form[4]) bewahrt hat, die endlich in Einzelformen an Mykenisches[5]) erinnert.

Wenn wir länger, als es die immerhin spärlichen landschaftlichen Elemente zu verdienen scheinen, bei der Betrachtung dieser wenig beachteten und noch immer rätselvollen Vasengattung verweilten, so geschah es, weil sie Licht wirft auf das Wesen der etruskischen Kunst, deren eigenartige Bedeutung nicht zum wenigsten darauf beruht, daß sie Spuren vorhellenischer Tradition zäh festgehalten und zahlreiche Elemente ostgriechischer Dekoration in sich aufgenommen hat.

2. Die protokorinthischen und korinthischen Vasen.

Da, wo die mykenische Vasenindustrie geblüht hat, in der Gegend von Sikyon[6]) und Argos, den Stätten der mächtigen Ton-

[1]) Vgl. die an die myken. Kriegervase erinnernde Amphora Ohnefalsch-Richter, a. a. O., S. 39, Fig. 37, 38, 71, 75.

[2]) Vgl. die Palmetten des Bucchero Louvre C 349, 357, 502, 659; die Palme Louvre C 561, und für Weiteres Pottier, Catal. II, 389.

[3]) Athenegeburt und Eberjagd, Gaz. arch. 1881/2, t. 32—34.

[4]) Kronenhenkel in Troja II, Karo a. a. O. und im frühen Bucchero Louvre, C 12 (s. Pottier).

[5]) Zu der Palmette Gaz. arch. t. 29 vgl. Myken. Vasen, Text zu t. V. Die Zeichnung der Tiere mit Punktreihen im Umriß erinnert an das Schwert von Knossos, s. oben S. 12.

[6]) Für Sikyon hat sich zuletzt Furtwängler, Aegina S. 477, ausgesprochen, s. auch S. 448.

lager, werden wir die Heimat der protokorinthischen Gefäße zu suchen haben. Wenn auch der trennende Zeitraum von mehreren Jahrhunderten einen ununterbrochenen[1]) Zusammenhang zwischen der mykenischen und der protokorinthischen Keramik vorläufig unsicher erscheinen läßt, so ist doch ein Zusammenhang nicht zu verkennen. Es ist, als nähme die protokorinthische Dekoration die spätmykenische Tradition[2]) wieder auf. Wo fänden wir anders Analogien zu der an Metallintarsia erinnernden Polychromie, der noch ganz lebendig aufgefaßten Löwenjagd und der langgehörnten Bergziege der Chigivase, AD II, t. 44/5? Freilich ragt die Chigivase vor allen übrigen der Klasse hervor durch ihre „eigentlich korinthische" Form, ihre Größe, durch Besonderheit der Zeichnung — sie nimmt u. a. die Laufschrittstellung der freien Kunst vorweg[3]) —, durch die Inschriften und nicht zuletzt durch die ungewöhnlich reichen landschaftlichen Elemente: die Büsche und Gräser in dem unteren Streifen mit der Hasenjagd. Es ist eben ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Stück, in dem wir den alten Naturalismus wiederaufleben sehen, den der geometrische Stil wohl unterdrückt, doch keineswegs ganz erstickt hatte. Diese Ausnahme gibt zu bedenken, daß wir auch in der Keramik jederzeit individuelle Leistungen auserlesener Künstler zu gewärtigen haben, die das Durchschnittskönnen gewöhnlicher Handwerker übertreffen.

Auf den altkorinthischen Vasen überwiegt das Ornament durchaus und läßt für naturalistische Andeutungen wenig Raum. „Vielleicht ist das Bäumchen auf dem Amphoriskos mit der Rückführung des Hephäst, AM XIX, t. VIII, bedeutungsvoll und „als Bezeichnung des Festlandes gegenüber dem Meerespalast der Thetis"[4]) aufzufassen; wirklich Landschaftliches aber begegnet erst auf den jüngeren korinthischen Gefäßen, und gewiß steht dieser Wechsel in Zusammenhang mit dem auch aus anderen Anzeichen zu erschließenden jonischen Einfluß auf Korinth. Timonidas, der erste uns erkennbare individuelle Vertreter dieser

[1]) Gegen Waldsteins Datierung, The Argive Heraion I, S. 53ff., erhebt Furtwängler, Berl. phil. Wochenschr. 1904, 816, energisch Einspruch.

[2]) Vgl. Myken. Vasen, t. XXXVIII.

[3]) Vgl. E. Schmidt, Der Knielauf, in Münch. archäolog. Studien, S. 300.

[4]) So vermutungsweise Loeschcke, AM XIX, S. 514, Anm.

Richtung hat auf seiner bekannten Flasche, AM XXX (1905), t. VIII (vgl. G. Weicker im Text S. 199), den Ort, wo die Troilosszene spielt, den Brunnen vor dem Tore der Festung, beschattet von einem breitästigen Baum hinter einer niedrigen Mauer, geschildert[1]). Um eine durch die Dichtung gestaltete Situation zu illustrieren, greift er Züge aus der täglichen Anschauung des Lebens heraus; von der Andeutung des apollinischen Heiligtums findet sich keine Spur, aber aus der Erfahrung weiß der griechische Maler, daß in der Nähe des Wassers die Vegetation sich reicher entfaltet, deshalb fügt er zum Quell den mächtigen Baum hinzu. Man fühlt sich erinnert an die Verse der Odyssee, ρ, 204: Odysseus geht mit Eumaios zur Stadt,

ἀλλ' ὅτε δὴ στείχοντες ὁδὸν κάτα παιπαλόεσσαν
ἄστεος ἐγγὺς ἔσαν καὶ ἐπὶ κρήνην ἀφίκοντο
τυκτὴν καλλίροον, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται·
τὴν ποίησ' Ἴθακος καὶ Νήριτος ἠδὲ Πολύκτωρ·
ἀμφὶ δ' ἄρ' αἰγείρων ὑδατοτρεφέων ἦν ἄλσος
πάντοσε κυκλοτερές, κατὰ δὲ ψυχρὸν ῥέεν ὕδωρ
ὑψόθεν ἐκ πέτρης· βωμὸς δ' ἐφύπερθε τέτυκτο
νυμφάων, ὅθι πάντες ἐπιρρέζεσκον ὁδῖται·
ἔνθα σφέας ἐκίχαν' υἱὸς Δολίοιο Μελανθεὺς . . .

Hier heißen die Schwarzpappeln *ὑδατοτρεφεῖς*. Eine ähnliche Szenerie liefert eine chalkidische Scherbe aus Reggio, RM IX, S. 290, aber in der langen Reihe der Troilosbilder stoßen wir erst wieder in der Zeit der lax sf. Vasen vom Ende des VI. Jahrhunderts auf gleich liebevolle Behandlung des landschaftlichen Details (vgl. z. B. Louvre E 366); der kyrenäische Dinos, AZ 1881, t. XII, und die Françoisvase verlegen das Abenteuer vor ein stattliches Brunnenhaus.

Das feuchte Land, wo die Hydra haust, bezeichnet auf dem argivischen Skyphos, AZ 1859, t. 125, 3 (vgl. AZ 1880, S. 74), der Baum, in dessen Schatten die Pferde des Herakles rasten. Der stilisierte Palmettenbaum hinter Herakles dient nicht zur Angabe der Landschaft, sondern als ornamentaler Abschluß der Hauptszene.

---

[1]) Vgl. die Szenerie auf dem böotischen Kantharos in Berlin, AA VI (1891), S. 116.

In den Kreis der jüngeren korinthischen Gefäße gehört auch die jetzt in Boston befindliche Kentaurenvase der Sammlung Rayet, JHSt I, S. 107, t. I: Herakles wehrt von der Grotte des Pholos die feindlichen Kentauren ab. Die Grotte erscheint wie ein überhängender Felsen, die Natur mehr andeutend als nachahmend, und es ist beachtenswert, daß schon hier die Form gefunden ist, die wie eine Hieroglyphe für verwandte Szenerien immer wieder benutzt wurde, z. B. in den Wiederholungen der Pholosgeschichte[1]), besonders hübsch auf der streng rotfigurigen[2]) Vase Overbeck, Galerie t. VIII, 6, wo Chiron Peleus und Thetis in seine Grotte hineinkomplimentiert, auf den lax sf. Darstellungen der Flucht des Odysseus aus der Höhle Polyphems[3]), bei Alkyoneusbildern[4]) u. ä. Von einem von der „Bühne entlehnten Versatzstück“[5]) kann in dieser Zeit noch keine Rede sein; es handelt sich um eine gewissermaßen erstarrte Naturform von typischem Wert, die formal einen bequemen Bildabschluß darstellte.

Was die korinthischen Vasenmaler gelegentlich wagten[6]), lehrt ein Blick auf die Tontäfelchen. Ihre Bilder führen uns das Leben der Handwerker vor; wir sehen den Töpfer an seinem κάμινος beschäftigt, erhalten einen Einblick in ein Bergwerk oder besser eine Tongrube, AD I, t. VIII, 7, 23, und lernen, welche Rolle das Meer damals im Leben des Korinthers spielte. Man bedient sich zur Bezeichnung des Meeres der verschiedensten Formen: die zackigen Felsen und runden Kiesel des Täfelchens, AD II, t. 39, 20, gemahnen fast an mykenische Weise, das Täfelchen Nr. 8 aber zeigt schon die stark stilisierte Wellenlinie in Form eines Zickzack. Ausführlich schildert die Szenerie der Sirenenaryballos, Strena Helbigiana S. 31, der sich jetzt in Boston befindet. Vom Haus der Kirke, dessen Tür noch offen steht, ist das Schiff des Odysseus abgefahren; das Meer ist als breite schwarze Fläche gemalt und oben durch eine einfache Wellenlinie abgeschlossen, ähnlich wie auf den Tontäfelchen, AD II, t. 29,

---

1) Vgl. die Liste Stephanis, CR 1873, S. 90 u. 101.
2) Vgl. Hartwig, Meisterschalen, S. 578.
3) Siehe JHSt IV, S. 248.
4) Annali 1833 D, AZ 1884, t. III, IV.
5) So Hauser, Gr. Vasenmalerei II, 252.
6) Vgl. Brunn, Kunstgeschichte I, 156.

12, 14; aus dem Meer ragt steil, vielleicht nicht zufällig wie ein Schiff gestaltet, die Felseninsel der Sirenen auf, nach der die Fahrt geht. So sehen wir im Rahmen der archaischen Malerei ein an landschaftlichen Elementen ungewöhnlich reiches Bild mit den primitivsten Mitteln dargestellt. Der Sirenenaryballos gehört zu der Klasse der böotisch-korinthischen Vasen und läßt schon in der Form chalkidisch-ionischen Einfluß[1]) erkennen. Er wird mit Recht mit dem korinthischen Aryballos gleicher Form der Bibliothèque nationale, de Ridder I, 95, abg. A J VII (1892), t. II, zusammengestellt, der den Kampf um das hölzerne Pferd zum Gegenstand hat, und den wir berechtigt sind heranzuziehen, da die Frage nach der Stellung der Landschaft innerhalb eines Bildes sich berührt mit der allgemeineren, wie die Figuren verteilt sind, um die Illusion der Raumtiefe zu erwecken. Die Schwierigkeit, den Kampf rings um das Riesenpferd darzustellen, sucht der Vasenmaler zu lösen, indem er die kleinen Krieger reihenweise übereinander anordnet[2]). Die Ansicht Dümmlers[3]), der die Vase nach Ionien setzen wollte, scheint wegen der korinthischen Buchstabenformen der Inschriften[4]), soweit sie entziffert sind, unhaltbar; aber daß der korinthische Maler eine ionische Vorlage benutzt habe, ist deshalb nicht weniger wahrscheinlich.

Auch die Architektur haben die korinthischen Vasenmaler in den Bereich ihrer Darstellungen aufgenommen. Das Haus der Kirke haben wir soeben kennen gelernt; breiter angelegt ist die Wiedergabe des Hauses des Amphiaraos, W V Bl 1889, t. X, und eine ganze Festung haben wir auf der Kanne des Cabinet des médailles, Babelon, t. 40 = Benndorf, Heroon von Gjölbaschi, S. 152, zu erkennen: vor den Toren spielt sich der Entscheidungskampf ab, auf der Mauer werden die Verteidiger sichtbar, und durch eine Hinterpforte rettet sich eine Familie. Das Motiv, das Polygnot

[1]) Vgl. Couve, BCH 1897, 444ff.

[2]) Zu demselben Mittel hat auch der wohl böotische Maler des merkwürdigen Skyphos, Gaz. arch. 1884, t. 1, 2, gegriffen, um die Knaben und Mädchen, derentwillen Theseus den Kampf mit dem Minotaurus auf sich genommen hat, als Zuschauer zu zeigen.

[3]) AA 1892, S. 75.

[4]) Die Inschriften stehen auf dem Körper des Pferdes wie auf einem Weihrelief in Gestalt eines Pferdes aus dem spartanischen Artemision, BSA XII, S. 334.

in seine Iliupersis aufgenommen hat, begegnet hier zuerst auf einem griechischen Denkmal. Verwandt in der Angabe des architektonischen Hintergrundes sind die tyrrhenischen Amphoren, Thiersch, t. III, IV, Nr. 54, 55, S. 58. Von der Amazonenstadt sind nur zwei mächtige Torbauten[1]) wiedergegeben, zwischen denen die Schlacht tobt.

Der Art und Ausdehnung landschaftlicher Charakteristik, die wir auf den jüngeren korinthischen Vasen fanden, entspricht, was von landschaftlichen Elementen auf der Kypseloslade erwähnt wird: die Höhle, in der am Ende des obersten Streifens ein Mann und eine Frau das Beilager halten — man wird sie sich vorstellen wie die Pholosgrotte —, und als letztes Bild des vierten Streifens das *ἄντρον* des gelagerten Dionysos mit Weinstöcken, Apfel- und Granatapfelbäumen im Hintergrund. Auf korinthischen Vasen fehlt eine vollständige Analogie zu dieser Szene, aber der Weinstock kommt wenigstens auf einem Tontäfelchen, AD I, t. 8, No. 24, vor; doch da nachweislich[2]) einzelne Szenen der Larnax nach ionischen Vorlagen gearbeitet sind, wird man erinnern dürfen an das bekannte assyrische Relief des Assurbanipal[3]), eine Parallelbildung zu den in der griechischen von Ionien abhängigen Keramik unzählig häufigen Darstellungen des in der Weinlaube gelagerten Dionysos.

Daß die Boreaden die Harpyien über das Meer verfolgen, wie etwa auf der Phineusschale, ist zwar nicht bezeugt, doch bei der Festigkeit der bildlichen Tradition wahrscheinlich. Auch bei der Verfolgung des Pelops durch Oinomaos wird die Grenze von Land

[1]) Ich möchte in dem Aufbau nicht mit Thiersch, S. 64, eine ganze Stadt erkennen; denn es ist unwahrscheinlich, daß der dritte Turm dem Tor gerade gegenübergestanden haben sollte; vielmehr glaube ich, daß die Zeichnung auf einem Mißverständnis des eine reichere Vorlage kopierenden Vasenmalers beruht. Eine solche anzunehmen, nötigt der ungewöhnliche Reichtum an figürlichen Szenen, die der Vasenmaler gewiß nicht erfunden hat. Wahrscheinlich sah er vor sich eine durchlaufende Stadtmauer mit Zinnen und vielleicht Munition wie auf der Françoisvase, Fw R, t. 11/12; er malte nur einen Ausschnitt daraus auf seine Vase und verwandelte diesen Teil durch nachträgliche Gravierung in ein von zinnenbekrönten Türmen flankiertes Tor, dessen Flügel selbst wieder unnatürlich hoch ausgefallen sind.

[2]) Vgl. Loeschcke, AM XIX, S. 517 und Boreas u. Oreithyia.

[3]) Springer-Michaelis[7], S. 63.

und Meer[1]) angedeutet gewesen sein, die des Pelops Flügelrosse siegreich zu überschreiten im Begriff sind.

3. Die kyrenäischen Vasen.

Wenn wir die mit Timonidas einsetzende neue Richtung in der korinthischen Vasenmalerei und den landschaftlichen Zug, der ihr eigentümlich ist, aus vom Osten her wirkender künstlerischer Anregung ableiteten, so gewinnt dieser Schluß an Wahrscheinlichkeit durch Betrachtung der kyrenäischen Vasen, die der Landschaft eine ähnliche, nur noch hervorragendere Stelle einräumen. Das mehr zur Füllung des Raums verwendete Bäumchen, AZ 1881, t. XIII, 5, die naturalistischer behandelten Laubbäume der Schale, BSA XIV, t. III, der Bonner Scherbe, AA VI (1891), S. 17, sowie der Kentaurenszene und dem Troilosdinos, AZ 1881, t. XII, III, 1, den Palast der Kadmosschale, III, 2, die Tholos, Böhlau, Ion. und ital. Nekropolen, t. X, brauche ich nur anzuführen; sie werden übertroffen von der Fülle malerischen Details auf der Arkesilasschale, Babelon, Cab. des ant., pl. XII, aber der Ehrenplatz gebührt der auf Samos gefundenen Nymphenschale, Böhlau, t. XI, S. 130. Hier können wir — immer natürlich mit Verzicht auf Perspektive — zum erstenmal seit der mykenischen Zeit von einem ausgeführten Landschaftsbild reden: das Wasser, die Bäume, zwischen denen die Weinreben sich schlingen, die weißen Körper der badenden Frauen, das alles ist zu einem malerisch reizvollen Ganzen zusammengestimmt. Die hervorragende Bedeutung des Stückes hat Böhlau gewürdigt. Eine solche Naturauffassung trägt dazu bei, den kyrenäischen Vasen ihre Stelle innerhalb des ostgriechischen Kunstkreises zu sichern[2]).

[1]) Wir werden dieselben Ausdrucksmittel, der älteren Stilstufe angepaßt, voraussetzen dürfen, die wir später auf der Amphora aus Arezzo, Fw R, t. 67, verwendet finden: die durch Gravierung bezeichneten schimmernden Meereswellen, der Baum auf der Grenze des Festlandes, die Berglinien am Horizont ergeben durch den Gegenstand hervorgerufen ein Landschaftsbild, wie es nur selten auf griechischen Vasen uns begegnet.

[2]) Allerdings scheinen die reichen Funde dieser Vasenklasse in Sparta unserer Annahme zu widersprechen. Es ist das Verdienst J. P. Droops, das neu gefundene Material vollständig vorgelegt und nach genauer Beobachtung sorgfältig geordnet zu haben (vgl. BSA XIII, S. 134ff; XIV, S. 30ff).. Ob jedoch die Unterschiede in Technik und Dekoration genügen, eine so lange ununterbrochene Entwicklungsreihe anzunehmen,

Als spezifisch ionisch hat Böhlau[1]) die Form der Schalen nachgewiesen, die in Attika erst mit der rotfigurigen Technik übernommen wird. Wir dürfen daher annehmen, daß die Anregung, ihre Bilder mit reichen landschaftlichen Zügen auszustatten, den korinthischen und kyrenäischen Vasenmalern aus dem nie versiegenden Quell der ostgriechischen Kunst zugeflossen ist.

4. Die Caeretaner Hydrien.

Als bezeichnendes Merkmal für den ostgriechischen Ursprung der Gattung hat Pottier in seiner kurzen, aber inhaltreichen Charakteristik der ionischen Vasenmalerei[2]) auch die landschaftlichen Elemente, die auf den Caeretaner Hydrien[3]) vertreten sind, mit Recht geltend gemacht. Ich erinnere an die naturalistischen Myrtenzweige auf der Schulter der Busirisvase, FwR t. 51, an den Strauch unter dem Henkel, Masner 218, den Baum, vor dem die durch starke Zitzen charakterisierte Löwin sich beim Angriff der Jäger brüllend emporrichtet, Louvre E 698, an das Meer, über das Europe reitet, mit seinen Fischen, Delphinen und dem fliegenden Wasservogel, Endt, Ion. Vasenmalerei, Abb. 3, 4, vor allem aber an die anschauliche

---

wie Droop es tut, wenn er die Funde auf sechs Perioden von ca. 700—350 verteilt, läßt sich zwar nur an den Scherben selbst nachprüfen, erscheint mir aber schon nach den Abbildungen zweifelhaft. Um so schärfer müssen gerade jetzt die Gründe betont werden, die gegen spartanischen Ursprung der Vasen sprechen. Hervorzuheben ist außer der Gewohnheit, auf weißer Engobe zu malen, die Vorliebe der Maler für Granatapfel- und Tierornamentik (vgl. Pottier Catal. I/II, 503ff.); antiquarische Einzelheiten wie die ägyptische Form der Stuhlbeine kommen hinzu (vgl. Studniczka Kyrene, S. 9ff.); an den Gegenstand der Arkesilasschale brauche ich nur zu erinnern. Endlich aber widerspricht das Verbreitungsgebiet der Lokalisierung in Sparta. Es wäre beispiellos, sollten wir annehmen, daß Sparta nach Naukratis, Samos, Etrurien (vgl. Pottier, a. a. O., S. 525) oder gar Milet — auch in Südrußland sind kyrenäische Vasen gefunden worden — exportiert hätte. Man wird also vorläufig an der Zugehörigkeit der kyrenäischen Gattung der ostgriechischen Keramik festzuhalten haben, aber mit der Möglichkeit rechnen, daß die Mutterstadt Sparta kyrenäisches Geschirr imitiert hat. — Was Hauser, Ö Jh. X, 1ff., für Kreta als Fabrikationsort anführt, ist nicht durchschlagend.

[1]) Vgl. Böhlau a. a. O., S. 131, 150.

[2]) Catalogue des vases antiques II, S. 513.

[3]) Siehe die Liste bei E. Fölzer, Die Hydria, S. 111.

Zeichnung der Insel Kreta, die der Europe als Ziel winkt Mon d I VI/VII t. 77. Es ist ein hügeliges Land, von dessen Waldreichtum drei Bäume einen Begriff geben sollen, aber der Maler begnügt sich nicht mit der toten Szenerie, er läßt den Abhang hinauf einen Hasen laufen. Verwandt ist das Landschaftsbild, Louvre E 702 (vgl. Nuove Memorie d I II, 1865, t. 15): der Hügel scheint wie durchgeschnitten, und in der Höhle hat der kleine Hermes, der nebenan längst wieder unschuldig in seinem Rollbettchen liegt, die gestohlenen Rinder versteckt; auf dem Rücken des Hügels wachsen wieder Bäume, und wieder ist der Hase da, was davor warnen sollte, ihm auf der Europevase eine erotische Bedeutung zuzuschreiben; er dient nur zur Belebung der Landschaft.

Es gibt in der Zeit vor Polygnot keine Vasengattung, in der nur annähernd die Landschaft so ausführlich dargestellt wäre wie auf dieser noch nicht sicher lokalisierten, aber zweifellos ostgriechischen Gattung[1]).

5. Die Dümmlerschen Vasen und die etruskische Wandmalerei.

Wenn wir uns den von Dümmler[2]) irrtümlich als pontisch bezeichneten Vasen zuwenden, so geschieht es nicht sowohl wegen ihrer absoluten Bedeutung für die Auffassung der Landschaft als wegen ihrer Beziehungen zu etruskischen Wandgemälden. Furtwängler[3]) hat auf ihre Verwandtschaft mit Goldringen von sicher ionischem Typus aus Etrurien hingewiesen und hält beides für die Arbeiten phokäischer in Etrurien angesiedelter Künstler. Allein nichts zwingt, die Vasen in Italien hergestellt zu denken; denn Inhalt und Form der Darstellungen bieten nichts Ungriechisches, und daß auch der Typus der sogenannten Juno Sospita, der Göttin mit dem mächtigen Steinbockshorn[4]) auf der Amphora, Brit. Mus.

---

[1]) Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenm. I, 256f.

[2]) Vgl. RM II, S. 171ff.

[3]) Ant. Gemmen III, 84, 88ff. und Griech. Vasenmalerei I, S. 93.

[4]) Die „Göttin mit dem Ziegenfell" wird bald mit, bald ohne Horn dargestellt. Hörner finden sich auf dem archaischen Terrakottastirnziegel in Berlin, Panofka, Terrakotten des Berliner Museums, t. 10, auf einer etruskischen Spiegelstütze, Micali, mon. ined. XXI, 5, dann erst wieder auf

B 57 = Gerhard AV 127, aus Ionien stammt, ist trotz Furtwänglers[1]) scharfem Widerspruch gegen Petersen[2]) nicht ausgeschlossen. Es ist kein Zweifel[3]), daß von Dümmler und Endt eine große Zahl etruskischer Fabrikate dieser Gattung zugezählt worden sind; sie verhalten sich aber zu den inhaltlich, technisch und künstlerisch vorzüglichen Exemplaren, nach denen wir die Gattung konstituieren müssen, nicht anders als italisch protokorinthische, italisch korinthische und italisch schwarzfigurige Vasen zu ihren griechischen Vorbildern.

An vegetabilischem Ornament ist besonders reich die Münchener Amphora, Jahn 151[4]), die bisher nur durch Micali, Storia 1, 95 bekannt war, von der aber jetzt wenigstens ein Teilbild in der stilgetreuen Zeichnung Reichholds bei E. Schmidt, Der Knielauf, S. 313, veröffentlicht ist: der Kampf des Herakles gegen die Kentauren. Mitten im Walde geht die Szene vor sich, und auf alle Weise sucht der Maler das Dickicht zur Anschauung zu bringen. Da finden sich schlanke, doch ziemlich naturgetreue Bäume neben stilisierten Palmetten auf hohem Stengel wie auf anderen pontischen Vasen, z. B. Milliet-Giraudon 142, Micali, mon. inediti 36, oder auf einer spät sf. Lekythos, Stackelberg, Gräber der Hellenen, t. XIII, Volutenstauden, wie sie die Kentauren der protokorinthischen Lekythos, AZ 1883, t. X, in den Händen schwingen, und wie sie ornamental[5]) auf mykenischen und rottonigen Reliefvasen sowie auf dem Chiusiner Elfenbeineimer, d. h. in dem mykenisch-ionischen Kreise vorkommen, und eine Verbindung von Volutenranken und palmettenartigen Blüten,

---

römischen Münzen vom Ende der Republik, Babelon, Monn. cons. 2, S. 386, No. 1, 2 u. 7, und auf einem Marmorrelief augusteischer Zeit, JHSt XXI, S. 227, Fig. 9. Ungehörnt erscheint sie auf dem Münchener Bronzerelief aus Perugia, Furtwängler, Beschr. d. Glyptothek, Nr. 60.

[1]) Ant. Gemmen III, 88, A. 6.

[2]) Siehe RM IX, 296/7 und Böhlau in Dümmlers Kl. Schr. III, S. 254, A. 2.

[3]) Vgl. Furtwängler, Ant. Gemm. III, S. 88 und Griech. Vasenmalerei I, S. 93 ff.

[4]) Prof. Wolters hatte die Güte, diese Vase zu untersuchen, und glaubt, daß sie in dieselbe Gattung gehört wie die Münchener Amphora, FwR, t. 21, d. h. zu der Dümmlerschen Klasse.

[5]) Vgl. Schumacher, AJ IV (1889), 225.

zu denen ich keine Parallele zu nennen weiß. Ferner sind von landschaftlichen Elementen auf Dümmlerschen Vasen anzuführen: Gesträuch, Milliet-Giraud. 141 und Brit. Mus. B 55, ein schlanker Baum als Abschluß der Schulterzone, A V 127, und auf derselben Amphora in dem unteren Tierfries ein Baum zwischen zwei Ebern in Kampfstellung. Diese antithetische Tiergruppe ionischer Herkunft[1]), die sich auf einer chalkidischen Bronzekanne in Karlsruhe, Schumacher, Die Bronzen des Karlsruher Mus., t. XVII und S. 97, findet, ist in der früharchaischen Malerei selten und kehrt bezeichnenderweise erst in dem nikosthenischen Kreise, z. B. auf der Kanne, Burlington Club Exhibition, t. 98, und einer weißgrundigen Lekythos in Wien, Laborde II, 21, wieder.

Auf der Kanne der Sammlung Pankoucke, Lasteyrie, Album des musées de province, t. XIII, erscheint im unteren Streifen eine Hasenjagd; auf der Abbildung sind nur zwei Netze, zwischen ihnen ein Strauch und dahinter ein Jäger im Knielauf zu erkennen. Pottier erörtert im Text, S. 70f., kurz die verschiedenen Ansichten, die über die Heimat der Vasenklasse laut geworden sind, und ist wie Furtwängler geneigt, an ihrem italischen Ursprung festzuhalten. Ich glaube, daß der Vergleich mit einem Teller der Bibl. nation., de Ridder, Catal. I, S. 96 (danach unsere Abbildung 2), vielmehr beitragen wird, ihren wirklich ostgriechischen Charakter deutlich zu machen. Die Dekoration des in Vulci gefundenen Tellers ist auf drei konzentrische Kreise verteilt, die je durch zwei Striche voneinander getrennt sind; das kleine Rund der Mitte nimmt ein mächtiger Baum ein, dessen Äste über die abschließenden Striche hinausgreifen. Der Baum bedeutet vermutlich den Wald, in dem die Tiere, die den nächsten Streifen füllen, hausend zu denken sind. Wir sehen hintereinander, alle im Lauf, einen Löwen, einen Panther, einen ungeflügelten Greifen, einen Steinbock mit einem großen Horn, eine Hindin und einen Hirsch; alle stehen mit den Hinterfüßen auf der Randlinie des Frieses und haben die Vorderfüße im Sprung vorgestreckt. Ungewöhnlich ist die Bildung des Greifen, nicht nur weil er ungeflügelt, sondern weil er im Lauf erscheint; so kennen wir ihn nur von ägyptischen und mykenischen

---

[1]) Vgl. E. Fölzer, Die Hydria, S. 71, Anm. 5. Hinzuzufügen ist der weißgrundige böotische Napf, den wir S. 76 abbilden.

Kunstwerken[1]); überhaupt kommt er im Tierfries selten und nur auf ionischen oder ionisch beeinflußten Denkmälern vor, und die einzige Parallele zu dem ungeflügelten Greifen sehe ich auf der Dümmlerschen Amphora, A V 127[2]). Schon dieser Tierfries würde

Abbildung 2.

genügen, um den ionischen Charakter des Tellers zu sichern; er gewinnt aber erhöhtes Interesse durch die Darstellung der dritten Zone, zwei Hasen von sechs Hunden verfolgt, die erste vollständige

[1]) Siehe Furtwängler bei Roscher, 1745.

[2]) Im Katalog Br. Mus. B 57 heißt er „Löwe" (?), Dümmler und Böhlau nennen ihn ebenfalls „Greif", vgl. Kl. Schr. III, S. 243 u. 251.

ionische Hasenjagd, die wir kennen. Der vordere Hase ist dem Netz ganz nahe. Dahinter steht ein Strauch wie auf der Kanne Pankoucke, zwei Männer laufen mit dem Lagobolon herbei, ein Hund sucht die Fährte, und hinter ihm setzt sich das Gebüsch weiter fort in zwei Sträuchern, von denen der eine dem eben erwähnten gleicht, während der zweite eine ungewöhnliche Form hat: von einem dünnen Stämmchen, dessen Ende vom Bildrand abgeschnitten wird, hängen drei Paar Blätter wie traubenförmige Büschel zu beiden Seiten herab. Genaue Entsprechungen zu diesem Gebilde kenne ich nicht, doch glaube ich Vorstufen dazu nachweisen zu können, aus denen hervorgeht, daß es auf ostgriechischem Boden gewachsen ist. In Gela hat sich ein in den Mon ant XVII, S. 651, publiziertes Bruchstück in der Technik der rottonigen Reliefgefäße, wahrscheinlich von der Plinthe einer kleinen Säule gefunden, auf dem von links nach rechts hin sich eine schreitende geflügelte Sphinx, ein von Flügelpferden gezogener Wagen mit vielspeichigem Rad und wieder eine Sphinx bewegen. Die Figuren sind voneinander getrennt bzw. die erhaltene Fläche in drei Felder eingeteilt durch je einen Baum, von dem zu beiden Seiten drei Blattbüschel herabhängen, und der oben in eine kleine Krone aufrechtstehender Blätter ausläuft. Ich verweise ferner auf zwei nebenstehend als 3 und 4 abgebildete, in Italien gefundene Scherben des Bonner Kunstmuseums[1]), die der Technik nach zusammengehören. Sie sind ausgezeichnet durch Buntfarbigkeit — Schwarz, Braun, Weiß und Rot sind unmittelbar auf den hellen gelblichen Tongrund gesetzt — und gewiß ostgriechischen Ursprungs. Die eine (Abbildung 3) zeigt einen Stier mit nach vorn gewandtem Kopf in diesen bunten Farben, die andre einen ebenso bunten rückwärtsblickenden sitzenden Löwen rechts von einem braungemalten

Abbildung 3.

[1]) Loeschcke verdanke ich die Erlaubnis, die vasengeschichtlich höchst bedeutsamen Stücke hier veröffentlichen zu dürfen.

Baum mit zwei Paar herunterhängenden Büscheln, dessen Stamm oben in ein aufrecht stehendes Büschel ausläuft. In dem Grundschema ist diese Pflanze unverkennbar verwandt mit dem heiligen Baum der Assyrer, Perrot Ch II, S. 513, Fig. 235 (danach verkleinert unsere Abbildung 5), nur daß bei diesem jeder Ast in der Mitte noch ein nach oben gerichtetes Büschel trägt. Die verglichenen Denkmäler weisen deutlich nach Osten. Wir dürfen also in dem Pariser Teller ein Erzeugnis ionischer Keramik erkennen, und da er ebenso wie die Bonner Scherben auf Grund technischer und stilistischer Übereinstimmungen der Fabrik der Dümmlerschen Vasen mindestens sehr nahe steht[1]), erhält die Annahme, daß auch diese wirklich in Ionien gearbeitet seien, eine neue Stütze. Als Fabrikationsort möchte man am liebsten eine Stadt annehmen, die auch mit Chalkis in Verbindung zu bringen ist; denn die Sagenform der Münchener Amphora, Fw R t. 21, daß Zeus, begleitet von Hermes, die Göttinnen persönlich zum Parisurteil führt, kehrt einzig auf einer sicher chalkidischen Hydria des Bonner Kunstmuseums wieder, so daß die Annahme einer gemeinsamen, voraussichtlich aus Ionien stammenden Vorlage unvermeidlich ist. Hat Furtwängler früher an das kampanische Kyme[2]), später an das äolische Phokäa[3]) als Ursprungsort der Gattung gedacht, so kann man mit gleichem Recht das äolische Kyme in Vorschlag bringen: die Beziehungen zu Chalkis, zu der buntfarbigen

Abbildung 4.

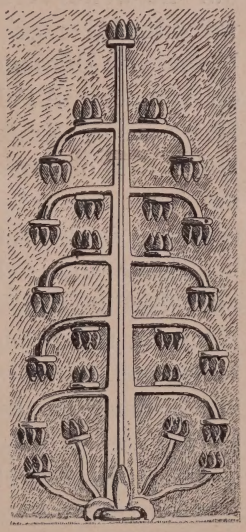

Abbildung 5.

[1]) Vgl. die farbige Abbildung, Fw R t. 21.
[2]) AA 1889, S. 51 und Roscher 2221, 57.
[3]) Griech. Vasenmalerei I, S. 93.

Klasse, der die Bonner Scherben angehören, und zu der red-ware erklären sich dabei vielleicht noch leichter.

Doch ist hiermit keineswegs ausgeschlossen, daß der betreffende Fabrikationsort der Dümmlerschen Vasen, wie allein schon durch den starken Import griechischer Exemplare nach Mittelitalien bewiesen wird, rege Beziehungen zu Etrurien unterhalten hat; zwischen den Vasen und etruskischen Wandgemälden finden sich sogar Übereinstimmungen, die nicht zufällig sein können, und die einen willkommenen Anhaltspunkt bieten für die ungefähre Datierung der etruskischen Malereien.

Nicht nur sind die schlanken Bäume der Münchener Amphora häufig auf einheimisch etruskischen Vasen und der gewöhnliche Hintergrund auf Wandgemälden[1]), auch das „Steinhuhn"[2]) der ornamentalen Tierfriese findet sich, und zwar lebendig aufgefaßt wieder unter einem Speisesofa der Tomba del triclinio, Mon d I I, t. 32; wenn es ferner auch auf einer samischen Vase anzutreffen ist (Böhlau, Nekropolen S. 55, Fig. 25 und S. 71), so erhellt daraus nur die weite Verbreitung altionischer Dekorationselemente. Am weitesten aber geht die Übereinstimmung zwischen einer Bonner Kanne der Dümmlerschen Gattung und Wandbildern der Tomba delle leonesse, A D II, t. 42. Auf dem Grabgemälde stehen zu beiden Seiten eines Kraters mit eingerollten Volutenhenkeln, der die Mitte des oberen Bildstreifens einnimmt, Musiker; nach links hin tanzt eine mit einem durchsichtigen Gewand bekleidete Frau und ein nackter ithyphallischer Mann, nach rechts eine vollbekleidete Frau. Eine ähnliche Darstellung bietet die Kanne: auch hier in der Mitte der Krater mit den seltsam eingerollten Henkeln, rechts und links je ein tanzendes Paar; nur treten an Stelle der Menschen pferdehufige Silene. Auch das ungewöhnliche Ornament unter dem Figurenfries, hängende „gezahnte" Palmetten und Lotos, stimmt beide Male in den Formen überein, nur daß die Lotosblüten der Kanne aufgerichtet sind.

Die Geschichte der etruskischen Wandmalerei ist als Geschichte der Imitation der griechischen aufzufassen, wobei allerdings die

---

[1]) Vgl. z. B. Mon d I IX, t. 13; VI/VII, t. 79; I, t. 32.

[2]) Es ist dasselbe Tier, das O. Keller, Tier- und Pflanzenbilder, S. 35, zu t. V, 47, 48, wahrscheinlich richtiger Frankolinhuhn oder Wachtel nennt, und das „in Kleinasien, besonders in Ionien, häufig und sehr geschätzt" war.

Ausbildung eines speziell etruskischen Stils nicht zu leugnen ist. Wenn in der späteren Zeit attische Vorbilder benutzt werden, entsprechend den engen Handelsbeziehungen, die zwischen diesem Land und Italien seit Ende des VI. Jahrhunderts bestehen, so werden in der Zeit, als die Phokäer im Westen kolonisierten und eine Reihe ostgriechischer Städte ihre Waren nach Etrurien absetzten, kleinasiatische Vorbilder maßgebend gewesen sein, wie sie uns die Dümmlerschen Vasen veranschaulichen.

Finden wir nun in der altetruskischen Wandmalerei ähnliche landschaftliche Elemente, wie sie im Unterschied zu der mutterländisch griechischen der ionischen Keramik eigen sind, so wird man geneigt sein, diesen Tatbestand aus der Abhängigkeit der etruskischen Kultur von der ostgriechischen zu erklären.

Wir müssen daher auf die etruskischen Grabfresken näher eingehen. Sie stellen wie die Grabdenkmäler anderer Gegenden — ich greife nur den kyprischen Sarkophag von Athienau, Perrot Ch III, S. 613, Fig. 419—421, und die lykischen Grabbauten von Xanthos und Gjölbaschi[1]) heraus — die Freuden des Jenseits dar; mit Vorliebe Jagd, Reigen und Gelage. Wo, wie in der Tomba del triclinio, Mon d I I, 32, die Szenerie weiter ausgeführt ist, da wird es deutlich, daß es dionysische Gefilde sind: die ganze Grabkammer ist durch die Malerei an der Decke in eine Weinlaube verwandelt, und in den Hainen, die von zahlreichen Vögeln belebt sind, tanzen die Seligen. Auch das Symposion, Mon d I XII, t. 14, spielt sich im Freien ab; die Bäume zwar fehlen diesmal, doch die grüngemalte Bodenerhebung vor dem Fußende der Kline kann kaum anders denn als Rasensitz erklärt werden, und die großen Weingefäße rechts verschwinden hinter einer grünen Fläche, sie stehen also im Gras; ἐν λειμῶνι haben wir den Vorgang zu denken. Den „Gattungen und Arten" der Bäume und Sträucher darf man nicht nachforschen; sie entfernen sich, wie der Jagdzug, Mon d I XII, 13, gut zeigt, von der Natur, aber bestimmte Stilisierungen werden fest; so entspricht die Palme des Jagdzuges genau dem Baum des Troilosbildes, A D II, 41. Der untere Fries ebendieser Darstellung wird wie auf pompejanischen Wänden III. Stils so zu

[1]) Vgl. die Bemerkungen Benndorfs, Heroon von Gj., S. 169 und S. 249.

verstehen sein[1]), daß er eigentlich den Vordergrund vor dem Altar bilden müßte. Die Vorliebe für die üppige Vegetation teilen die etruskischen Fresken mit den ionischen Goldringen. Der große Ring, Fw Ant Gem t. VII, 8 (S. 86), mit dem sprudelnden Quell im schattigen Hain, dem sich anbetende Gestalten nahen, muß uns bei dem gänzlichen Fehlen der ionischen Wandmalerei als bescheidener Ersatz gelten, um die Art der ostgriechischen Landschaftsbehandlung wenigstens zu ahnen. Ionischen Typus verrät auch der geschnittene Stein, t. VII, 56, der zu der mythologischen Szene, dem Kampf des Herakles gegen die Hydra, ein Stück Landschaft (Baum mit Vogel) hinzufügt. Doch über alles Bekannte gehen die Gemälde der Tomba della caccia e pesca, Mon d I XII, 13, 14, 15, hinaus. Es ist ein Grab mit zwei Kammern; im Vorraum befindet sich im Giebelfeld die Darstellung des Jagdzuges, auf den Wänden Tänze in den Gefilden der Seligen. Die zweite kleinere Kammer zeigt im Giebelfeld das besprochene Symposion ἐν λειμῶνι, darunter ist eine Nische in die Wand eingearbeitet, und ringsum zieht sich über drei Wände eine graugrüne Wasserfläche hin, das Meer, in dem Delphine springen. Den Luftraum erfüllen Schwärme bunter Vögel, die sich braun, blau oder in Umrißzeichnung vom hellen Grund abheben; andre flattern erschreckt eben vom Wasser auf. So großartig die Landschaft aufgefaßt ist, Luft- und Wolkenangabe fehlt auch hier noch; die Wandfläche wird als solche empfunden, und unbekümmert um die Illusion malt man Kränze darauf mitten unter die Vögel. Die Darstellung zerfällt entsprechend der Verteilung auf drei Wände in drei Abschnitte, denen das Meer als gemeinsamer Hintergrund und Schauplatz dient. Auf der Wand links vom Eingang (s. unsere Abbildung 6 nach Mon d I XII, t. 14a) ragt am Rande des Meeres ein zum Teil bewachsener Felsen auf, der von links her allmählich ansteigt, nach rechts hin senkrecht steil abfällt. Nach dieser Seite ist von der Spitze ein Mann abgesprungen und stürzt sich kopfüber ins Meer, ein zweiter Mann, noch bekleidet, ist eben heraufgeklettert und hebt erstaunt den linken Arm. Am Fuß des Felsens hält in geringer Entfernung im Meer ein Boot

[1]) Die Begründung dieser Auffassung gibt A. Ippel in seiner im Druck befindlichen Dissertation über die Wandgemälde III. Stils in Pompeji.

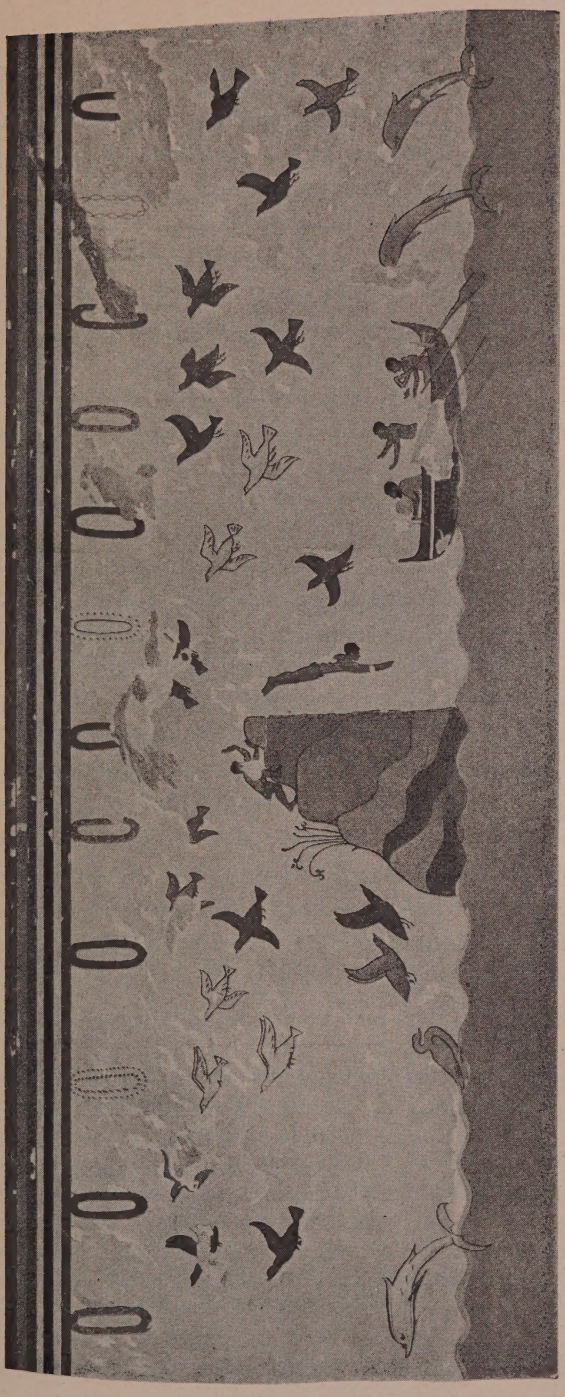

Abbildung 6.

mit drei Insassen, von denen zwei, bekleidet, an Steuer und Ruder sitzen, der mittlere nackte aufgerichtet mit lebhaften Gesten den Sprung des Jünglings vom Felsen beobachtet. Dieser Vorgang pflegt als Badeszene erklärt[1]) zu werden. Doch wozu dann der absichtlich als senkrecht abfallend charakterisierte Felsen, wozu das offenbar zur Aufnahme des Springenden bestimmte Boot, wozu die Erregung, mit der alle Beteiligten den Vorgang begleiten? Es muß eine besondere Bewandtnis um diesen Sprung ins Meer haben, und eine andere Erklärung, zu der Loeschcke mir den Weg gewiesen hat, scheint mir zutreffender und sinnvoller: es wird sich um den Sprung von der *Λευκὰς πέτρη* handeln. Daß in den Jenseitsvorstellungen der Etrusker, eines seefahrenden Volkes, das große Wasser eine Rolle spielt, kann nicht wundernehmen; Schiffchen aus Ton, Bucchero und Bronze haben sich zahlreich als Beigaben in den Gräbern gefunden[2]), in der Form den kyprischen Schiffchen[3]) nächst verwandt. Den Tod als Sprung ins Meer aufzufassen, ist eine in vielen griechischen Sagen geläufige Vorstellung[4]), der Sprung von der *Λευκὰς πέτρη* nur eine individualisierte Brechung dieser Vorstellung. Solcher „weißer Felsen" gab es viele an der griechischen Küste; daß auf dem etruskischen Gemälde der Felsen nicht weiß, sondern in der schon in der mykenischen Kunst[5]) üblichen Weise phantastisch buntstreifig bemalt ist, darf uns nicht beirren, vielmehr gewinnt unsre Erklärung eine Stütze durch literarische Nachrichten[6]), die von einem Kult und Heiligtum der Leukothea, die ja selbst erst durch den Sprung ins Meer in die Göttlichkeit einging[7]), an der Küste Etruriens berichten. Die

---

[1]) Vgl. Dennis, Cities and Cimeteries of Etruria I, 311 u. Martha, L'art. étr. S. 406.

[2]) Vgl. Milani, Museo topographico, S. 30, 50, Notizie d. sc. 1881, 356, t. V, 25; 1895, 302, Fig. 15, und dazu Usener, Sintfluthsagen, S. 219, Anm. 3, S. 248ff.

[3]) Murray, Excav. at Cyprus, S. 112, 113.

[4]) Vgl. A. Dieterich, Nekyia, S. 27f., Radermacher, Das Jenseits i. Mythus d. Hellenen, S. 74, G. Glotz, L'ordalie dans la Grèce primitive, S. 11ff.

[5]) Siehe den Sarkophag von H. Triada, Mon ant XIX, t. 1—3.

[6]) Vgl. Aelian, var. hist. I, 20 und Ps.-Aristoteles, Oecon. II, 1349, b 43 (Susemihl).

[7]) Vgl. G. Glotz, S. 36.

Vorstellung, daß ein Kahn zur Aufnahme des Springenden nahe bei dem Felsen harrte, um ihn ins Totenreich zu bringen, hat sich in einer rituellen Zeremonie auf Leukas[1]) erhalten.

Von den beiden anderen Szenen zeigt die eine einen Jüngling auf Vogeljagd — er steht auf einem Felsen und hat die Schleuder gegen den Vogelschwarm gerichtet — die andere einen Fischzug vom Boot[2]) aus. Die Ausschmückung der Grabkammer wird der Gedanke bestimmt haben, die Wohnung des Toten an einen Ort tiefen Friedens, mitten in den unermeßlichen Ozean[3]) zu verlegen. Auch die Grabnische der Tomba delle leonesse, AD II, 42, ist rings vom Meer umgeben, das diesmal nur den unteren Teil der Wand einnimmt, aber gleichfalls als graugrüne Fläche von einer Wellenlinie begrenzt wird, über der blaue und grüne Delphine springen.

IV. Die attischen schwarzfigurigen Vasen.

a) Abkürzende Landschaftsangaben.

In Athen hat sich der geometrische Stil am längsten gehalten, und wir können seine Entwicklung bis in das VII. Jahrhundert hinein verfolgen[4]). Die unmittelbare Fortsetzung des Dipylonstils bilden, wie Böhlau, AJ II (1887), S. 33, nachgewiesen hat, die sogenannten frühattischen Vasen; sie bringen als etwas Neues den Sinn für vegetabilische Ornamentik, die auf geometrischen Vasen der Spätzeit nur vereinzelt auftaucht wie auf der Amphora, BCH 1893, t. II. Hier sehen wir auf dem Halsbild dämonische Wesen zu beiden Seiten eines an den „Baum der Träume“[5]) erinnernden

[1]) Strabo X, 4, 12, p. 479.

[2]) Die Boote sind gewöhnliche Ruderboote, am Vorderteil mit einem Auge versehen, verwandt den oben genannten kyprischen Schiffchen und dem Bucchero-Fahrzeug, Milani a. a. O., S. 50, als weitere Illustration zu den von Herodot und Thukydides erwähnten λεπτὰ πλοῖα zu verwenden, die Gardner, JHSt II, 317; XI, 148, behandelt hat.

[3]) Schon oben wiesen wir auf verwandte Vorstellungen in Etrurien und Lykien hin. Die meerumflossene Wohnstätte des Toten in den angeführten Gräbern erinnert an das Nereiden-Monument, wo die über Seetieren tanzenden Nereiden den Okeanos veranschaulichen, der die Grabkammer des Toten umgibt.

[4]) Vgl. Furtwängler, Aegina, S. 475.

[5]) Siehe Helbig in den Annali zu Mon d I IX, t. XV, 2.

Strauches. Die attischen Vasenmaler verdanken wahrscheinlich[1]) die Anregung der im Osten weiterlebenden nachmykenischen Kunst; und von nun an können wir während des ganzen VI. Jahrhunderts den bald stärkeren, bald schwächeren Einfluß Ostgriechenlands auf Athen nachweisen.

Zu der Dürre des geometrischen Stils steht in auffallendem Gegensatz der Naturalismus, der aus den Porosskulpturen vom Beginn des VI. Jahrhunderts zu uns spricht; am lautesten aus den Resten des „Ölbaumgiebels"[2]). So umstritten die Rekonstruktion und Deutung im einzelnen sein mag, was wir dort sehen, ist ein wirkliches Landschaftsbild[3]): neben einem Tempel steht in einem heiligen Bezirk, vor dessen niedriger Mauer mehrere Personen in Prozession einherschreiten, ein Ölbaum, dessen schmale Blätter sich in feinem Relief von dem Grund abheben. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir in dieser Darstellung, die dieselben Elemente wie der kyrenäische Dinos im Louvre, AZ 1881, t. XII, enthält, ionischen Einfluß erkennen zu dürfen glauben, wie denn überhaupt „bereits die attische Porosskulptur vollauf unter dem Einfluß ostgriechischer Vorbilder steht"[4]), was Wiegand[5]) an der Ornamentik nachgewiesen hat, und was Heberdeys Rekonstruktion der großen Tierkampfgruppen deutlicher erweisen wird, als es Watzinger[6]) bereits geahnt hat.

Auch die ältesten schwarzfigurigen attischen Vasen, die sogenannten tyrrhenischen Amphoren[7]), verraten, wie allgemein anerkannt ist, ionischen Einfluß. Auf die Amazonenstadt der Florentiner Vase verwies ich oben (S. 37), eigenartig ist die Darstellung

---

[1]) Vgl. Böhlau a. a. O.

[2]) Literatur: Wiegand, Die att. Porosskulptur, t. XIV, S. 197. E. Petersen, Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. VII (1904), S. 321. Lechat, La sculpture attique avant Phidias, S. 62. E. Petersen, Die Burgtempel der Athenaia, S. 21 und die Rezension G. Koertes, G. G. A. 1908, S. 837.

[3]) Die einzige mir bekannte Analogie zu dem Ölbaumgiebel aus archaischer Skulptur ist die auf die Tötung des Tityos von Heberdey (AM XXXIV, S. 159ff.) gedeutete Szene des Siphnier-Schatzhauses in Delphi, wo ein Palmbaum das Lokal bezeichnet.

[4]) Vgl. E. Petersen in Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. VII, S. 321ff.

[5]) Porosskulptur, S. 64—68 zu t. II.

[6]) Ebenda S. 224.

[7]) Vgl. Die Monographie von Thiersch: Die tyrrhen. Amphoren.

einer Petersburger Vase, Thiersch, t. V, S. 65, 151, die einen Einblick in einen Thalamos eröffnet, in dem eine Dienerin beschäftigt ist, das Hochzeitsbett herzurichten. Auf tyrrhenischen Vasen kommt auch, abgesehen von dem korinthischen Pinax (vgl. oben S. 37), zuerst unter den mutterländischen Gattungen der Weinstock vor[1]), und die Auffassung des dionysischen Thiasos[2]) verbindet gleichfalls die tyrrhenischen Amphoren mit der ostgriechischen Kunst.

Auf etwa gleicher Stufe steht die Berücksichtigung der Landschaft auf der Françoisvase, die wir heute ebenfalls nicht mehr für das Prototyp autochthoner attischer Kunst halten: in der Troilosszene sind Ausgang und Ziel der Flucht, das Brunnenhaus und das Festungstor von Troja, deutlich bezeichnet; das Haus der Thetis entspricht dem Thalamos der tyrrhenischen Amphora. Bei der Landung des Theseus ist sogar der Versuch gemacht, das Meer zu bezeichnen, dessen Fläche allerdings schon ganz im Sinne der späteren attischen Kunst durch den Schwimmenden verdeckt ist.

Die Masse der schwarzfigurigen Vasen freilich vernachlässigt die Milieumalerei, und erst in einer engumgrenzten Gruppe aus der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts, zur Zeit, als die schwarzfigurige Technik mit der rotfigurigen um die Herrschaft ringt, beobachten wir wieder ernstliche Bemühungen und vielfältige Versuche der Vasenmaler, an Stelle des idealen Hintergrundes eine individualisierte Szenerie für die dargestellte Handlung zu schaffen.

Wir müssen uns zunächst einen Überblick über die landschaftlichen Darstellungen verschaffen, um damit die Grundlage zu gewinnen, ihrem Ursprung nachzugehen und ihre Stellung innerhalb der attischen Kunst zu verstehen. Wir finden, daß sich die Vasenmaler in der Wiedergabe landschaftlicher Elemente der verschiedensten Ausdrucksmittel bedienen. Bisweilen begnügen sie sich nur mit Andeutungen: ein Baum zeigt an, daß die Szene im Freien zu suchen ist, sei es im Wald, im Quellhain oder im Tempelbezirk. So tut es schon die mykenische Kunst, wenn sie, wie auf dem Elfen-

[1]) Vgl. Pottier, Louvre-Album, t. 60, E 860. Gerh. A V 96. Thiersch Nr. 61.

[2]) Näheres wird die Dissertation von Charlotte Fränkel bringen.

beinkästchen von Enkomi[1]), die Stiere vor einem weitästigen Baume lagern läßt, oder auf den geschnittenen Steinen die Löwen oder Stiere in einen Palmenhain[2]), die Wildschweine ins Dickicht[3]) versetzt und sich dabei auf die Angabe weniger Bäume und Rohrstengel beschränkt. Kompositionell dient der senkrechte Baumstamm geschickt als Mittelachse eines Bildes und füllt die verzweigte Krone angemessen den leeren Raum über einer Darstellung, die die Höhe des Bildfeldes nicht ausfüllt; der kahle, aber oben sich stark verbreitende Baum, der auf einer attisch-chalkidischen Amphora[4]) hinter dem niedrigen Tisch der Würfelspieler aufragt, genügt, indem er zugleich den Ort des Vorgangs vergegenwärtigt, einem Bedürfnis der Komposition, und einen ähnlichen Zweck erfüllt der Baum, der sehr häufig hinter dem „im Liegeschema" wiedergegebenen Kampf des Herakles gegen den Löwen[5]) oder Stier[6]) angebracht wird. Daß dies Schema selbst zu den in pisistratischer Zeit von den Attikern übernommenen ionischen Typen gehört, hat Reisch[7]) wahrscheinlich gemacht. Auf der sicher ionischen Amphora, W V Bl 1890/91, t. XII, steht die mächtige Io-Kuh vor einer Palme, die den heiligen Hain der Hera bedeutet.

Über die Brunnenhausszenen, die auf den späten Hydrien häufig wiederkehren und der Mode der Zeit gemäß einen mit Ranken gefüllten Hintergrund aufweisen, kann ich hinweggehen; hervorheben möchte ich nur die Hydria, Roulez, Vases de Leyde, t. XIX, die den Quellhain ausführlicher wiedergibt. Zu beiden Seiten des Brunnenhauses, das in seinen figürlichen Akroterien

---

[1]) Murray, Excav. at Cyprus, t. I.

[2]) Furtwängler, Ant. Gemmen, t. III, 16, 50, 51.

[3]) Furtwängler, Ant. Gemmen, t. III, 18.

[4]) Gerhard, Etrusk.-kampan. Vasenb. XIX, s. auch Mon d I I, XXVI, 2.

[5]) Vgl. z. B. Amphora, Gerh. etrusk.-kampan. Vb. D 1, 3. Louvre, F 238. Louvre, F 215. Schale, Berlin 1800, Furtw. Kanne, Sammlg. Coghill 34 = Reinach répert. II, p. 12. Lekythen, Laborde II, 14. Berlin 2004, Furtw. Dasselbe rotfigurig: Schale, Louvre, F 128. Hydrien, de Ridder I, No. 254. Inghirami I, 63. Stamnos, Mon d J VI, 27.

[6]) Att.-chalk. Amph. Mus. Greg. II, t. 38. Kanne, Brit. Mus. Cat. II, B 488, S. 16, No. 25. Weißgrund. Lekythos, Milliet Giraud. 115. Lekythos Collignon-Couve Cat. Athen 965 u. ö.

[7]) AM XII, 121, 128; vgl. auch Furtwängler-Roscher I, 2195.

ionischen Einfluß verrät[1]), wachsen zwei schlanke Ölbäume, in deren Zweigen die Kleider und Ölfläschchen der Badenden hängen; zwei Jünglinge stehen noch unter den Wasserspeiern, zwei salben sich schon draußen unter den Bäumen. Der Stil der Vase erinnert an die weißgrundigen Gefäße. Derselbe schlanke Baum steht neben der Quelle, wo Polyxena Wasser holt[2]), auf einer weißgrundigen Lekythos, Louvre F 366; er bezeichnet das Waldgebirge auf Kannen in der Art des Nikosthenes[3]) im British Museum[4]) (Übergabe des kleinen Achill an Chiron) und Burlington Club exhib. t. 98, den Hain der Persephone[5]) auf der früh rotfigurigen Amphora, Louvre F 204, mit Herakles und Kerberos[6]). Überhaupt gehen, wie die angeführten Belege zeigen, die spät schwarzfigurigen neben den früh rotfigurigen Vasenmalereien her, und beide bedienen sich bisweilen derselben Vorlagen und Ausdrucksmittel. Wie verschieden aber die durch die verschiedene Technik erzielten Wirkungen sind, verdeutlichen die Amphoren im Stil des Andokides und unter diesen besonders klar eine Amphora in Boston[7]), abgebildet im Auktionskatalog der Forman Collection No. 305, mit Wiederholung derselben Darstellung auf beiden Seiten: Herakles, der den Stier zum Opfer treibt, und im Hintergrund ein weitverzweigter Baum. Das schwarzfigurige Bild macht einen geschlosseneren Eindruck als das rotfigurige.

Besonders malerisch wirken bei der Kleinheit des Gefäßes die Bilder eines Alabastrons aus Halimus, AZ 1878, t. 21 = Berlin 2030: zwei Bäume, der eine mit, der andere ohne Früchte,

---

[1]) Vgl. Benndorf, Ö Jh II, 18. Furtwängler, Mw. S. 255, Anm. 7.

[2]) Etwas derber gezeichnet findet sich dieselbe Szene, Achill, der hinter einem Baum lauert, und Polyxena am Brunnen, auf einer Karlsruher Lekythos bei Fr. Creuzer, Deutsche Schriften, II. Abt., 3. Bd. Zur Archäologie, t. 9.

[3]) Vgl. Loeschcke, AZ 1881, S. 35ff.

[4]) JHSt Album, t. II.

[5]) Vgl. Od. κ 508. Kirke beschreibt den Weg zur Unterwelt:

ἔνθ' ἀκτὴ τ' ἐλαχεῖα καὶ ἄλσεα Περσεφονείης
μακραί τ' αἴγειροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι

und Pausan. X, 36, 6, die Beschreibung des Orpheus auf Polygnots Unterweltsbild.

[6]) Siehe auch die sf. Hydriá, Gerh. AV 131.

[7]) Vgl. AA 1900, S. 220, Nr. 36.

bedecken mit ihren Ästen die beiden Hälften des Fläschchens, und unter jedem der Bäume kauert ein Jüngling, seinen Hahn auf dem Arm, die Henne neben sich, eine besonders liebevoll ausgemalte Vorbereitung zum Hahnenkampf. — Ein Baum neben einem Altar als Abkürzung des Tempelhains ist auf schwarz- und rotfigurigen Vasen gewöhnlich; zur Bezeichnung apollinischer Stätten dient im besondern die Palme[1]).

Die botanische Bestimmung der vegetabilischen Elemente auf Vasen ist nicht immer leicht. Ihrer Art nach unverkennbar sind Palme und Weinstock; den mit runden Früchten besetzten Baum wird man bald als Apfelbaum, bald als Olive bezeichnen müssen; daneben gibt es früchtelose Bäume mit undefinierbaren Blättern.

b) Obst- und Weingärten.

(Der himmlische Weinberg.)

Der Baum selbst wird zum Mittelpunkt der Darstellung, wenn es sich um die Obstlese handelt. In einigen von O. Jahn[2]) besprochenen Bildern finden wir die für das Alltagsleben des Atheners so wichtige Olivenernte in ihren verschiedenen Stadien festgehalten: in einem Olivenhain, durch drei Bäume genügend bezeichnet, schlagen zwei Männer mit Stöcken die Früchte herunter; ein Knabe ist in die Krone des mittleren Baumes gestiegen und schüttelt die Zweige, ein anderer liest hinter dem Baum die Früchte auf (Jahn, t. 2). Nur einen Baum gibt die attisch-chalkidische Amphora, Micali storia t. 92 = Berlin 1855. Den Verkauf des Öls im Ölgarten selbst schildert anschaulich die schlauchförmige Amphora aus Cervetri, Mus. Greg. II, 61 = Jahn, t. 3, mit ihren redenden Inschriften[3]). Alle drei Gefäße gehören nach Form und Technik der Spätzeit der sf. Vasenmalerei an. Konventionell und in flüchtiger Ausführung begegnet dann die Obstlese häufig auf weißgrundigen Gefäßen[4]), meist so umgestaltet, daß zwei Frauen rechts

[1]) Vgl. z. B. die Amphoren, Berlin 1853, Furtw. Stephani, Katal. 24 = CR 1866, 5. Masner, Katal. 226. Gerh. AV 256. Lekythen, El. cér. II, 1; II, 40. Coll. Couve 901. Mon ant XVII, t. XIII. Augenschale, Berlin 2051.

[2]) Vgl. Ber. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1867, S. 88, t. 2, 3.

[3]) Vgl. Kretschmer, Griech. Vaseninschr., S. 80.

[4]) Siehe z. B. zweihenkl. Napf, München, Jahn 1140 = Lau, t. XIX, 6. Lekythos, Berlin 1996, Neapel, Heydemann, Nr. 2520.

und links von dem Baum auf Klappstühlen sitzen und Körbe vor ihnen stehen. Einmal aber auf einer weißgrundigen Kanne, Louvre F 334, sind es sogar Silene und Mänaden, die einen knorrigen Ölbaum abernten, eine Beschäftigung, die eigentlich aus dem Kreis ihrer gewohnten Tätigkeit herausfällt und ihnen vermutlich erst in Athen, als sie dort heimisch geworden waren, übertragen worden ist. Diese Szene, die durch Lebendigkeit ausgezeichnet ist, leitet uns hinüber zu der Gruppe von Darstellungen, für die der breit ausgeführte landschaftliche Hintergrund das Bezeichnende ist, ich meine das dionysische Treiben im himmlischen Weinberg.

In Ionien ist die „dionysische Malerei" wahrscheinlich zu Hause, und einen Abglanz von ihr haben die Augenschalen bewahrt, an deren mehr oder minder ionischem Charakter[1]) kein Zweifel mehr sein kann. Die Eigenart ihres Dekorationssystems steht der Entfaltung figürlicher Kompositionen an den Außenseiten entgegen. Zwar pflegt man je länger, desto mehr zwischen die Augen figürliche Szenen, anfänglich wohl nur eine Figur[2]), dann immer größere Gruppen einzuschieben, doch verhält sich die ionische Kunst in dieser Hinsicht, wie Böhlau ausgeführt hat, zurückhaltend, und eine Darstellung wie Inghirami 262 wäre für sie ungeheuerlich. Man sucht sich zu helfen, indem man entweder das Hauptbild auf die Innenwand der Schale verlegt, wozu vielleicht die unter den ionischen Metallschalen zu suchenden Vorbilder angeregt haben, oder indem man die Augen möglichst klein bildet, wie auf der Schale, Inghirami 262, wo sie nur mehr durch die Zweige des Wunderbaums hindurchlugen, oder indem man sie ganz wegläßt. Fix und fertig ist die Augenschale in Athen eingeführt, dort aber bald nachgeahmt worden; und wie zugleich mit der Form die Dekoration übernommen und oft bis zur Verleugnung des eigenen Stils festgehalten wird, läßt sich deutlich verfolgen.

Unter den sicher ionischen Exemplaren nimmt die Phineusschale, FwR 41, die erste Stelle ein. Über ihren Reichtum an

[1]) Vgl. Böhlau, AM 1900, 83ff.

[2]) Zwischen den Augen eine Maske, Louvre, F 130; ein flöteblasender Silen, München, Jahn 601; Dionysos unter dem Weinstock, Corneto Phot. Moscioni 11105; A. Dionysos, stehend vor sitzendem Löwen, B. Hephäst auf Maultier, Gerh. AV 38.

landschaftlichen Elementen, den Palmenhain, die efeuumrankte Quelle, den weinbeschatteten Brunnen, das Meer mit seinen aufsteigenden Wellenkämmen und Fischen ist die gesamte schwarzfigurige Malerei kaum hinausgegangen; sie vermittelt uns eine

Abbildung 7.

Vorstellung, mit wieviel Liebe die Ionier des VI. Jahrhunderts die Natur beobachtet und neben dem Menschen in der Kunst berücksichtigt haben. Der Weinstock[1]) erfreut sich auf den Trink-

[1]) Den Typus des Weinstocks, der wie ein Baum erscheint, haben die Ionier vermutlich von den Assyrern übernommen, vgl. Layard, Mon. of Nin. II, t. 20, 22, 23 u. ö. Die Verschlingung von zwei dünneren Stämmen ist griechisch.

schalen, dem dionysischen Gefäß ersten Ranges, der größten Beliebtheit, greift aber von dieser auch auf andere Gefäßformen über. Während er auf altattischen Vasen fehlt oder doch nur auf tyrrhenischen Amphoren[1]), die vielfach ionischen Einfluß erfahren haben, vorkommt, ist er sehr häufig auf den spät sf. Gefäßen, tritt aber in der rotfigurigen Technik wieder zurück.

Die Wiedergabe des dionysischen Rebgartens nimmt beide Außenseiten einer Münchener Schale ein (Jahn 468, abg. und besprochen von Böhlau, Philologus 57, 513, danach unsere Abbildung 7): vier Weinstöcke in symmetrischer Anordnung, zwei unter den Henkeln, zwei in der Mitte der Schalenhälften einander gegenüberstehend, verschlingen ihre Zweige zu einer schattenden Laube, die das ganze Gefäß überdeckt; vier Pfähle stützen die schwer belasteten Ranken und sind zwischen den verschlungenen Rebstöcken so aufgerichtet, daß die Vertikalen den Bildfries in ein Achteck zerlegen, dessen einzelne Abschnitte wiederum mit symmetrisch geordneten Figuren gefüllt sind. Es ist eine fein abgewogene, streng ornamentale Dekoration, die durch den Gegenstand der Darstellung, so sehr das Figürliche hier als bloße Staffage wirkt, einen besonderen Reiz erhält. Die Schlangenweibchen, von Böhlau mit Recht *Νύμφαι* oder *Νηρηίδες* genannte freundliche Seelenwesen, bezeichnen den unirdischen Ort des Vorgangs, die dionysischen Gefilde[2]). Das Gefäß, das ohne Zweifel zu der Klasse der Augenschalen gehört, hat die Augen dem figürlichen Bild geopfert, und dieses macht vielmehr den Eindruck, als sei es für die Innenwand einer Schale erfunden und nur auf die Außenseite übertragen worden. Wirklich finden wir gerade dionysische Szenen mehrmals im Schaleninnern; es sind Szenen der Weinlese und Kelter[3]). Die Schale des Nikosthenes (W V Bl 1890/91, t. V), der in Anlehnung an Metallvorbilder auch sonst das Schaleninnere dekoriert, wirkt noch ruhig wegen der auch hier durchgeführten symmetrischen Verteilung der wenigen Figuren in der Weinlaube;

[1]) Vgl. Thiersch, Tyrrhen. Amph. 49, 61; Louvre, E 860 und Gerh. A V 95/96 und oben S. 53.

[2]) Über Mischwesen aus Mensch und Schlange vgl. die Bemerkungen Loeschckes bei Radermacher, Das Jenseits, S. 127.

[3]) Vgl. Bulle, Silene S. 58. Sittl, Dionysisches Treiben, S. 28. Karo, J H St XIX, 138, A. 1.

dagegen herrscht ein fast verwirrendes Treiben auf der Schale der Bibl. nationale, de Ridder I, No. 320, t. IX[1]) = Milliet-Giraudon 45—47. Sie hat die Augen aufgegeben und ist innen und außen mit figurenreichen Bildern versehen. Die Weinstöcke im Innern bilden ein dichtes Schattendach.

Von den Trinkschalen sind die von einem reichen landschaftlichen Rahmen umschlossenen dionysischen Szenen auch auf Amphoren übergegangen; doch begnügen sich diese zumeist mit der Angabe nur eines Weinstocks, der sich dann freilich als echter Wunderbaum zu einer ganzen Laube auswächst. Die lustige Weinlese einer Petersburger Amphora, Gerh. AV 15, das Gegenbild zu der konventionellen steifen Götterversammlung der Vorderseite desselben Gefäßes, zeigt deutlich, welch unwiderstehliche Anziehungskraft die dionysischen Bilder auch auf Vasenmaler üben, die im übrigen am Alten festhalten: behende wie die Affen klettern die klein von Gestalt gebildeten Silene in den Zweigen umher oder pflücken von hohen Tischen aus die Trauben. Doch solche lebendigen Bilder sind die Ausnahme auf den Amphoren; selbst Nikosthenes, WVBl 1890/91, t. III, und Louvre, F 106, verlegt die Weinlese nur auf den Schulter- oder Halsstreifen seiner Amphoren, und Amasis legt den Hauptwert auf die Figuren, JHSt. XIX, t. V.

Auf der Verbindung von reichen figürlichen Szenen und landschaftlichem Beiwerk beruhte der Reiz der bisher besprochenen Bilder; es schließt sich eine Gruppe von Darstellungen an, die Dionysos selbst als Hauptperson zeigen, während die weinlesenden Silene an eine untergeordnete Stelle als Diener des Gottes rücken. So liegt Dionysos mit Ariadne in der Weinlaube und klettern Silene in den Zweigen über ihnen auf der Amphora in München, Jahn 325, oder er sitzt in „kolossaler Größe" unter dem Weinstock, und die kleinen Silene pflücken die Trauben für ihn (vgl. Würzburger Amphora, Urlichs Katalog, Nr. 93, und eine Lekythos, Sittl, S. 29, Fig. 9), oder er hält gar nur wie auf der Schale der Sammlung

[1]) Die Schale ist identisch mit der von Sittl, S. 28, A. 2, zitierten, die Panofka, AA 1847, S. 25, Nr. 25, zuerst erwähnt hat. Sie stammt aus Vulci, ging aus dem Besitz Bassegios in den de Crescenzis über, wo sie Panofka sah, und kam durch den duc de Luynes 1863 in die Pariser Sammlung. Verwandt ist die „stark restaurierte" Schale Louvre F 130.

Castellani, Br. Mus. B 426 = Mon d I IX, 11, den Rebzweig in der Hand, und doch treiben die Silene ihr Wesen zwischen dem Laub. Rein dekorativ endlich findet sich ein Rebzweig mit einem Silen über dem Henkel einer Augenschale, Gerh. Ges. ak. Abh., t. 68, wo die großen Köpfe von Dionysos und Semele die Hauptsache sind. So wird eine ursprünglich überreiche Vorlage bei starker Benutzung immer ärmer. Wie Exzerpte aus einem gemeinsamen Vorbild wirken in der Tat die eben angeführten dionysischen Bilder, die untereinander zahlreiche Übereinstimmungen aufweisen: einzelne Figuren in bestimmter Stellung[1]) und die Formen der Geräte, die Keltertische und Körbe werden wiederholt, der Rhythmus der Bewegung ist fast bei allen gleich. Wahrscheinlich sind sie alle von größeren ionischen Wandgemälden abhängig.

Namenlos ist, von Nikosthenes abgesehen, diese ganze Vasengruppe auf uns gekommen; aber wie es von besonderer Wichtigkeit ist, daß die ionischen Beischriften der Phineusschale den Ursprung der Gattung im ostgriechischen Kunstkreise sichern, so trifft es sich glücklich, daß die schönste sicher attische Augenschale von einem Meister signiert ist, den man im übrigen für einen typischen Vertreter der eigentlichen Attiker halten möchte, ich denke an die Münchener Amphora des Exekias, Fw R, t. 42. Während die Außenseiten nichts Ungewöhnliches bieten, ist das Innenbild von höchster Bedeutung. Die Darstellung nimmt die ganze innere Fläche des Gefäßes ein: Auf hoher See fährt das Schiff des Gottes, und aus dem Schiff wächst auf wunderbare Weise ein Rebstock empor, in dessen Schatten der Gott ruht. Gewiß hat Exekias das Bild nicht selbst erfunden[2]), höchstens mag die wohlberechnete Anordnung der Delphine im Meer und die peinlich saubere Ausführung sein Verdienst sein. Der Gegenstand, die Epiphanie des Dionysos im Schiff, gehört hingegen in den Kreis der allgemein ionischen Vorstellungen[3]), und die Technik, deren sich der Maler bedient, stellt, wie Furtwängler es ausdrückt, ein ungewöhnliches Wagnis dar. Es ist etwas Neues, das ganze Innere der Schale mit nur einem Bild zu füllen, und die den sf.

[1]) Vgl. den nach dem Faß Kriechenden, de Ridder I, t. IX, AV 15, Sittl, S. 29, Fig. 9 u. Mon d I IX, 11, die Schlauchträger, die Kletterer usw.

[2]) Vgl. Furtwängler, Gr. Vasenmalerei I, 228.

[3]) Vgl. Usener, Sintfluthsagen, S. 115.

Vasen fremde Manier, den Tongrund mit glänzendroter Firnisfarbe zu überziehen, findet sich nur in einem engen Kreis frührotfiguriger[1]) Vasen, wie auf der Geryonesschale des Euphronios und in archaischer Zeit nur auf ionischen Vasen, z. B. einem Stamnos[2]) des Bonner Kunstmuseums. Deutlich zeigt sich die Abhängigkeit des Exekias von ionischen Vorlagen auch anderweitig. Böhlau[3]) hat milesische Füllornamente in den Prachtgewändern des Achill und Aias, WVBl. 1888, t. VI, 1, Watzinger[4]) die Zeichnung seiner Löwen als ionisch nachgewiesen, und so ist wohl nichts geeigneter, den übermächtigen Einfluß, den die ionischen Vorbilder auf die attischen Vasenmaler der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts ausgeübt haben, zu kennzeichnen, als ihre Wirkung selbst auf die Kunst des Exekias. Ihm oder seinem Atelier ist auch die schöne Amphora mit Aias' Vorbereitung zum Selbstmord bei Lasteyrie, Mus. de prov., t. XIV[5]), zuzuschreiben, die Aias beschäftigt zeigt, am Fuß einer Palme sein Schwert in einem Erdhügel zu befestigen. Die Ausmalung der Situation, das Festhalten des Moments vor der Tat steht in scharfem Gegensatz zu den brutalen korinthischen Darstellungen[6]), die den mächtigen Leichnam auf dem Schwert aufgespießt zeigen, und läßt die Stimmungsmalerei eines Polygnot vorausahnen.

Auf der Stilstufe des Exekias steht auch der Maler Lydos, von dessen Kunst wir uns auf Grund der Akropolisscherben eine annähernde Vorstellung bilden können. Daß Fragment k auf Tafel 34 der Gräfschen Publikation[7]) zu der Gigantomachie im oberen Streifen des Dinos gehört, scheint möglich; doch möchte

[1]) Furtwängler a. a. O., S. 89/90 u. II, S. 184. Eine Liste der in dieser Technik ausgeführten Gefäße gibt Pottier, Mon. Piot X, p. 53 und Catalogue III, p. 764.

[2]) Die Stamnosform ist ionisch und erst mit der rotf. Technik nach Attika gebracht worden. Auf dem Bonner Exemplar sind dargestellt: A. zwei einander gegenübersitzende Sphingen, B. ein Panthermännchen und -weibchen mit gemeinsamem Kopf. Wegen der sonst gleichfalls nur rotfigurig bezeugten Form sei hier angeschlossen der schwarzfigurige Kelchkrater, Masner 237, t. IV, mit dekorativen Weinstöcken neben Viergespann.

[3]) Vgl. Aus ion. und ital. Nekrop., S. 78.

[4]) Vgl. Wiegand, Porosarchitektur, S. 226.

[5]) Vgl. Pottier im Text S. 74.

[6]) Z. B. AA VI (1891), S. 116, Fig. 5 u. Longpérier, Mus. Napol., pl. 66.

[7]) B. Gräf, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen 1909.

ich das dargestellte Stück Terrain nicht, wie auf Seite 71 vorgeschlagen wird, für die Insel Kos halten und noch weniger Frgm. i für die Hand des Poseidon mit einem von der Insel losgerissenen Stück, da es in der Zeichnung von dieser durchaus verschieden ist. Wir werden vielmehr nach Analogie der Caeretaner Hydrien einen Berg zu erkennen haben, der den Schauplatz der Gigantomachie bezeichnen und Ossa oder Pelion heißen mag. Singulär für eine attische Vase dieser Zeit ist die ausführliche Angabe reicher Vegetation und die Belebung der Landschaft nicht nur durch ein Tier wie auf den Caeretaner Vasen, sondern durch eine Jagdszene; wir sehen am Fuße des Abhangs einen Hund, vor dem ein Reh geflüchtet ist, das, auf der Höhe angelangt, nach dem Verfolger auslugend, den Kopf zurückwendet, eine Szene, die eine Analogie nur auf der flüchtig gezeichneten Aktäonvase, AM XV, t. VIII (vgl. unten S. 74), findet. Aber die Vase des Lydos weist noch andere Eigentümlichkeiten auf: Fragment t auf Tafel 35 zeigt Artemis mit Löwenfell und Löwenkappe gerüstet, und nur das weißgemalte Fleisch belehrt uns, daß wir nicht, wie man auf den ersten Blick glauben möchte, Herakles vor uns haben. Auch Apoll trägt das Löwenfell. Erinnern wir uns, daß auf einer ionischen Vase der Dümmlerschen Gattung, die sich in Brüssel befindet und von E. Schmidt, Der Knielauf, S. 296, Fig. 22, 23, zum erstenmal abgebildet ist, ein Löwe wie ein Jagdhund Apoll und Artemis bei der Verfolgung des Tityos begleitet, so werden wir kaum fehlgehen, wenn wir die Vorstellung, die dem Maler vorgeschwebt hat, zusammenbringen mit der Homerstelle, Il. *Φ* 483, wo Hera die Artemis schilt[1]):

ἐπεί σε λέοντα γυναιξίν
Ζεὺς θῆκεν καὶ ἔδωκε κατακτάμεν ἴην κ' ἐθέλησθα

d. h. sie aus ionischem Glauben herleiten.

Und was die Analyse der Darstellung[2]) ergibt, bestätigt der

[1]) Vgl. Usener, De Iliadis carmine quodam Phocaico. p. 39.

[2]) Auch das Schildzeichen von t. 35, Frgm. r, die riesige Biene, ist ungewöhnlich. H. Chase erwähnt nichts Entsprechendes in seiner Sammlung der Shield Devices of the Greeks, Harvard Studies XIII, p. 92ff. Die Bienen vom Hymettos erscheinen nur vereinzelt auf attischen Münzen (siehe Eckhel doctr. num. II, p. 218); wir kennen die Biene von Münzen von Melitaia in Thessalien als redendes Wappen, ferner von Keos und besonders

Name des Malers[1]); Lydos ist natürlich kein geborener Athener, sondern wie ὁ Σκύθης[2]), wie später Brygos ist er ein aus dem Osten zugewanderter Handwerker, der wie seine Genossen seine heimische Eigenart nicht ganz verleugnen kann. Kein Wunder also, daß Exekias von den fremden Meistern, mit denen er zusammen oder im Wettbewerb arbeitete, manches angenommen hat!

c) Wald und Hain.

(Heraklesidyllen.)

Allein die so sieghaft einsetzende dionysische Malerei hat ihre naturwüchsige Frische nicht lange bewahrt; doch bevor wir ihrem allmählichen Verfall nachgehen, gilt es, bei einigen weiteren

Abbildung 8.

Stücken zu verweilen, die in erfreulicher Weise über die künstlerisch minderwertige Massenware hervorragen. Es sind vor allem einige Augenschalen, die, dem Preis des Herakles gewidmet, den heimischen Lieblingshelden in dem neuen Geist auffassen und uns wahre Heraklesidyllen vor Augen führen. Von derselben Hand

von Ephesos, wo ja die Artemispriesterinnen μέλισσαι hießen; vgl. Imhoof-Blumer und O. Keller, Tier- und Pflanzenbilder, t. VII, Nr. 15—22, S. 46; die Ausführungen von Robert Tornow, De apium mellisque apud veteres significatione, helfen nicht weiter. Es liegt nahe, Lydos für einen Ephesier zu halten, der das Wappen seiner Stadt auf sein Kunstwerk gesetzt hat.

[1]) Ich fasse mit Pottier, Catal. III, 725, Lydos als Malernamen auf.

[2]) Siehe Ephem. arch. 1885, t. III. Ein Faksimile der Signatur ist leider nicht publiziert.

Abbildung 9.

scheinen die Bilder der Schalen, Gerh. AV 132/3 und Jahn 563 = Lau, t. XVII, 1 [s. unsere Abbildung 8[1])], herzurühren. Sie sind auf der einen Seite nur mit den Augen dekoriert, die andere Seite weist eine ununterbrochene Darstellung auf: im Schatten zweier

Abbildung 10.

mächtiger Ölbäume weidet Herakles den Löwen aus; Chlamys, Köcher und Bogen, die er eben abgelegt hat, hängen auf den Ästen. Auf der Münchener Schale ist der Raum zwischen Augen und Henkeln mit kahlen Bäumen, Gerh. AV 132/3, 1 nur mit Pal-

[1]) Die Abbildung ist nach einer Originalphotographie hergestellt, die ich der Freundlichkeit J. Sievekings verdanke.

metten ausgefüllt. Die zweite von Gerhard abgebildete Schale hat auf beiden Seiten Augen, zwischen die figürliche Szenen eingeschoben sind. Hier finden wir, wo wir sonst Dionysos unter dem Weinstock sitzen sahen, Herakles unter dem Ölbaum, und ihm naht, von Hermes geleitet, Athena. Die Rückseite variiert dasselbe Thema: wieder steht in der Mitte ein Baum, wieder Athena an derselben Stelle in derselben Haltung, aber Hermes fand keinen Platz mehr, weil Herakles diesmal auf einem Rasenpolster liegt. Daß die Bäume verschiedene Blätter haben, beruht wohl nur auf dem Streben des Malers nach Abwechslung. Der Typus des

Abbildung 10a.

friedlichen Zusammentreffens von Athena und Herakles ist auch von der rotfigurigen Malerei übernommen worden und erscheint z. B. auf dem Innenbild einer Schale im Stil des Duris, Fw R t. 24, wo Herakles sitzt, und bei Andokides, Fw R t. 4, wo er, wie sonst Dionysos, in der Weinlaube liegt.

Auf einer Kanne des Museums Pankoucke, Lasteyrie, t. XVI (danach unsere Abbildung 9), sitzt auf einem Felsen zwischen zwei von zahlreichen Vögeln belebten Bäumen in eigentümlich verdrehter Haltung Herakles; über dem ausgestreckten linken Arm hängt das Löwenfell, die Hand hält den Bogen, die Rechte ist mit der Keule bewehrt, und an dem Felsen lehnt der Köcher; unter jedem der Bäume steht eine Kuh, die ihr Kalb säugt. Die Komposition ist lose, die Situation nicht ganz klar, aber wohl so zu deuten,

daß Herakles sich eben der Herde des Geryones bemächtigt hat und den Angriff des Riesen erwartet. In ähnlicher hockender Stellung lauert er auch dem Helios[1]) auf, und daß der Vasenmaler einen ihm geläufigen Typus verwendet, beweisen mehrere Wiederholungen[2]) derselben Heraklesfigur. Die Wirkung des Bildes ist durchaus genrehaft, und zu der eingehenden Behandlung der Vegetation stimmt gut das Interesse des Malers am Tierleben. Gruppen von säugenden Tieren[3]) scheinen in der ionischen Kunst beliebt gewesen zu sein; vorher finden wir sie in der mykenischen Zeit, sie sind Gemeingut der hellenistischen Kunst; vermittelnd hat diesen Typus wie so vieles andere die ionische Kunst bewahrt, während die attische sich ihm gegenüber ablehnend verhält.

Im gleichen Sinne ist als hervorragend landschaftlich zu bezeichnen eine Schale[4]) des Louvre, F 68 (s. unsere Abbildungen 10 und 10a), die bis jetzt vereinzelt dasteht. In der Form, dem tiefen Kessel, der abgesetzten Lippe, dem stämmigen Fuß lebt die im letzten Grund auf einen ionischen Typus zurückgehende korinthische Schale[5]) weiter. Die Außenseite (s. Abbildung 10a) ist wie an den kyrenäischen Schalen, Böhlau, Aus ion. und ital. Nekr., t. VIII, Nr. 20, 23, S. 150, bis auf einen Blattkranz und zwei ausgesparte tongrundige Streifen unverziert, während das ganze Innenrund als Bildfeld dient: zwei Weinstöcke stehen, man sagte besser, liegen einander gegenüber, und ihre vielen feinen Blätter und Trauben

[1]) Siehe unten S. 78.

[2]) Siehe Pottier im Text, S. 79, A. 4.

[3]) Longpérier hat, Oeuvres I, 166—168 zu t. II Gruppen säugender Tiere gesammelt. Er erwähnt: assyr. Kamm i. Louvre, assyr. Reliefs, ägypt.-phönik. Metallschalen, das Harpyienmonument von Xanthus, Münzen von Apollonia, Korkyra, Dyrrhachium, Enchelii. Hinzuzufügen hätte ich von gelegentlich notierten Beispielen: die kretische Bergziege, BSA IX, t. III, den Ring, Furtw. Ant. Gemmen t. III, 10, die Gemme, Eph. arch. 1888, t. X, 22, einen syrischen Skarabäus, FwAG VII, 35, einen ion. Skarabäus, VII, 27, die säugende Löwin von dem Bronzewagen aus Perugia, AD II, t. 15, böot. sf. Kantharos, BCH 1897, S. 450, Nr. 5.

[4]) Vgl. e. Erwähnung bei Zahn, Berl. phil. Wochenschr. 1902, S. 1266 und bei Rhomaios, AM 1906, S. 190f. und die kleine Abbildung im Album des Louvre. Die unseren Abbildungen zugrunde gelegten Photographien der Form (10a) und des Schaleninnern (10) verdanke ich der großen Freundlichkeit E. Pottiers.

[5]) Vgl. i. a. Pottier, Catal. III, 740.

heben sich wirksam von dem helleren Grund ab. Auf dem einen Baum sitzt ein Vogel, auf dem andern befindet sich ein Nest mit vier kleinen Vögeln, die der mit einem Insekt eben heranfliegenden Mutter die Schnäbel entgegensperren; neben dem einen Baumstamm ringelt eine Schlange empor, auf einem dünnen Ast sitzt eine Zikade. Zwischen den Bäumen steht im Knielaufschema ein Mann, der mit beiden Händen die herabhängenden Zweige schüttelt. Eine Deutung des Bildes ist wegen des Mangels jeder näheren Charakteristik kaum möglich — es ist nicht zu entscheiden, ob die feindliche Absicht des Mannes den Vögeln oder ob sie den Weinstöcken gilt und das Vogelidyll nur ausmalend zugefügt ist — wohl aber verdient die Komposition ein erklärendes Wort. Sie ist am leichtesten verständlich als Kontamination aus einem Rundbild und dem Stück eines Frieses. Der Mann entspricht in der Haltung durchaus dem Innenbild der Schale, Louvre F 66, und die Bäume, die eigentlich in gleicher Achse mit dem Körper des Mannes stehen müßten, erscheinen wie umgebogen. Künstlerisch ist also an dem Bild manches auszusetzen; anziehend wirkt es trotzdem um der Naturauffassung willen, die aus ihm spricht.

So konnten wir unter den attischen sf. Vasen seit Mitte des VI. Jahrhunderts eine Gruppe ungezwungen aussondern, die im Anschluß an die ionischen Augenschalen landschaftliche Elemente in die Dekoration aufgenommen hatte. Da uns die archaisch-ionische Kunst selbst durch originale Denkmäler nur unvollkommen bekannt ist, wird jeder Aufschluß, den zufällig im Osten gemachte Funde bringen, willkommen sein. Wir möchten daher die Aufmerksamkeit auf eine in Amathus in Cypern gefundene Vase lenken, die Smith in den Excav. in Cyprus, S. 105, Fig. 152, 2a, b, in sehr kleinem Maßstab publiziert hat[1]), und die wir hier, Abb. 11, nach einer Originalphotographie[2]) zu reproduzieren in der Lage sind. Es ist eine Amphora mit abgesetztem Hals von der gerade in Amathus vielfach belegten Form[3]) mit tiefsitzenden Henkeln. Den Streifen über dem Fuß füllen fünfspitzige Lotosblüten, dar-

[1]) Erwähnt von Walters, Hist. of anc. Pottery I, 254.

[2]) Ich verdanke die Photographie und die Erlaubnis zur Reproduktion der gütigen Vermittlung von Mr. S. N. Deane aus Boston und dem Entgegenkommen des Mr. Marshall vom British Museum.

[3]) Vgl. Walters, Hist. of anc. Pottery, S. 253.

über folgt das Bildfeld; unter dem Henkel haben sich geometrische Muster, Schachbrett und Rhombenverzierung, gehalten, auch Schulterstreifen und Hals sind geometrisch dekoriert. Das Gefäß, dessen Technik sehr roh ist, gehört der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts an. Die erhaltene figürliche Szene ist für eine Vase ungewöhnlich: wir sehen, wie der Herausgeber richtig erklärt, ein Bankett im Freien vor uns. Unter einem Laubbaum, auf dessen Zweigen Vögel sichtbar werden, ruhen rechts und links auf zwei Klinen drei Männer, von denen der eine links einem vor ihm stehenden Diener ein Gefäß reicht. Diese Mittelgruppe wird beiderseits abgeschlossen von zwei schlanken Palmen, die deutlich Früchte[1]) tragen, ferner geht vom Fuß des mittleren Baumes eine gebogene Ranke, an der Kränze hängen, nach rechts hin, und sprießt seitlich von der linken Palme eine Lotosblüte aus dem Boden; also der grünende Hain ist mit allen Mitteln gekennzeichnet. Hinter den Palmen stehen an beiden Enden des Bildes links ein Flötenbläser, rechts neben einem Krater der Mundschenk. Form, Dekoration und die stark landschaftliche Belebung der Situation weichen von der im Mutterland üblichen Weise ab; und wir erinnern uns, daß gerade auf Cypern die mykenische Kunst lange weitergelebt und ihre Vorliebe für naturalistische Dekoration bis zu einem gewissen Grade auf die frühe einheimische Keramik[2]) vererbt, sowie daß Cypern in ständiger Berührung mit den östlichen Reichen gestanden hat. Von dem Vasenbild ist nicht zu trennen der Sarkophag von Athienau[3]), der ebenfalls ein Symposion unter einem als Abkürzung vermutlich eines Haines stehenden

[1]) Die orientalischen Palmen haben in der Regel Früchte, die griechischen selten, doch fehlen sie nicht ganz, wie Kümmel, Aeg. und myken. Pflanzenornamentik, S. 22, Anm. 3, annimmt. Sicher sind sie auf der Phineusschale, auf einer apulischen Amphora, Millingen-Reinach 23, und einem geschnittenen Stein, Fw Ant Gem III, 446, Nr. 226; aber auch die eherne Palme, die die Athener nach der Eurymedonschlacht nach Delphi weihten, muß Früchte gehabt haben. Pausanias berichtet, daß sie ein Bild der Athena getragen und mit diesem zugleich Schaden erlitten habe, vgl. Paus. I, 26, 7: . . . *καὶ ὅσος καρπὸς ἐπὶ τῷ φοίνικι ἐπεποίητο ἐς μίμησιν τῆς ὀπώρας κατακλάσαιεν ταῦτα οἱ κόρακες.*

[2]) Vgl. Louvre, A 117. Ohnefalsch-Richter, t. XXII u. XXIII. Das Bonner Kunstmuseum besitzt eine cyprische Amphora mit einem Lotoshain von zwei großen und drei kleinen Pflanzen.

[3]) Perrot Ch III, p. 613, No. 419—421.

Baum und auf der anderen Seite eine Jagd im dichten Wald schildert. Wir wiesen schon bei Besprechung der etruskischen Grabgemälde auf dieses Denkmal hin, und so drängt sich wiederholt und unabweisbar ein Zusammenhang zwischen der Kunst der äußersten westlichen und östlichen Grenzen des ionisch-griechischen

Abbildung 11.

Kulturgebietes auf. Ausführung und Stil sind jedesmal einheimischen Künstlern zuzuschreiben, aber die Anregung fließt in beiden Fällen aus derselben Quelle, der erfindungsreichen ostgriechischen Kunst.

Vereinzelt unter den attischen Amphoren steht die Vase des Museo Gregoriano in Rom, abgeb. Mus. Greg. II, 49 und Brunn, Vorlegeblätter, Nr. 19[1]) (siehe unsere Abbildungen 12 und 12a).

[1]) Siehe Helbig-Reisch, Nr. 1208. Erwähnt und die Deutung behandelt: Overbeck, Bilder z. theb.-troischen Sagenkreis, S. 535. Woermann,

Abbildung 12.

Der Maler führt uns in einen Hain von Platanen[1]) und Tannen[2]); rechts unter den Tannen liegt auf einer Streu von Zweigen und

Die Landschaft, S. 120. Luckenbach, Verhältnis griech. Vasenbilder zu d. Ged. d. ep. Kyklos, S. 621. Photographie nach dem Original verdanke ich der Vermittlung von Frl. Dr. M. Bieber und Herrn Dr. Weege.

[1]) Derselbe Baum rf. auf der Iasonschale, Mon. II, 35.

[2]) Vgl. Bäume neben Sireneninseln der Lekythos, Stackelberg, Gräber d. Hell. XVI, und dieselben in den Händen der Kentauren auf der rotf. Schale, Hartwig, t. 66, El. cér. III, 74 u. ö.

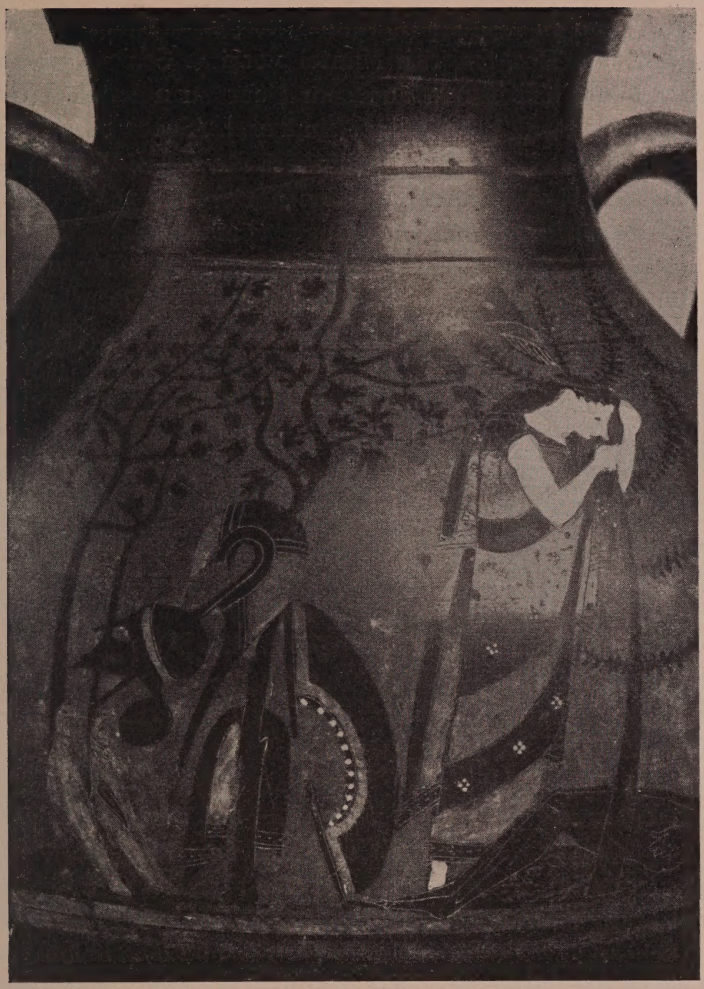

Abbildung 12a.

Blättern, einer wirklichen *χαμεύνη*[1]), der nackte Leichnam eines Mannes. Ein Baum steht vor, ein zweiter hinter seinem Lager, und es ist nur ein Zeichenfehler, wenn trotzdem das untere Ende des zweiten Baumes sichtbar wird. Auch die Zeichnung des Körpers ist nicht fehlerlos, aber das Wesentliche, die Starrheit des Todes auszudrücken, ist dem Maler geglückt. Am Fußende des Lagers

[1]) So heißt das Totenlager Agamemnons, Aisch. Ag. 1540 Wil.

steht eine Frau in langem Gewande gesenkten Hauptes und bemüht, mit der Rechten den Mantel vor das Gesicht zu ziehen, mit der Linken eine Binde aus dem Haar zu nehmen. In dem Wipfel des Baumes über ihr sitzt ein Vogel. Schmerzliche Trauer spricht aus ihrer Haltung. Die linke Seite des Bildes wird von zwei Platanen eingenommen, an denen Beinschienen, Helm und Schild[1]) des Toten lehnen; an einem vorspringenden Ast hängt die Chlamys. Der Tote ist also ein Krieger, der hier angesichts seiner Waffen zur Ruhe gebettet ist, und den eine Frau betrauert. Die Deutung Overbecks auf Eos' Klage um Memnon hat die meiste Wahrscheinlichkeit für sich.

In der Ausführung geringer, doch dem Geiste nach verwandt ist die Darstellung einer „böotischen" Büchse, AM XV, t. VIII, die Bethe, S. 240, auf Aktäons Tod bezogen, aber unrichtig datiert hat. Es ist eine überaus flüchtige Arbeit vom Ende des VI. Jahrhunderts, Abhängigkeit von einer attischen Tragödie also ausgeschlossen. Der Maler ist in der Schilderung der landschaftlichen Szenerie sehr weit gegangen. Im Vordergrund haben wir uns in der Mitte eine Felsenbank zu denken, auf der lang ausgestreckt Aktäon liegt; sichtbar ist davon nur ein schräganseigendes Felsstück, das ihm als Kopfkissen dient; hinter ihm ragt ein unbestimmbarer Baum auf, der seine Äste nach beiden Seiten ausbreitet, und weitere Bäume schließen sich an, so daß es den Anschein hat, als seien sie das Wichtigste und der Raum für die Personen nur künstlich ausgespart. Am meisten aber überrascht der hinter Artemis aufragende Fels, auf dessen Spitze ein Hund in wachsamer Haltung sitzt, der die Augen nicht von Aktäon abwenden zu können scheint; zwei weitere Hunde springen an dem Felsen empor. Wenn schon der Vasenmaler, der sich offenbar wenig Mühe gegeben hat, so viel malerische Elemente in sein Bild aufgenommen hat, so dürfen wir noch weit mehr für seine Vorlage voraussetzen.

Schließlich möchte ich auf eine Gruppe[2]) von Gefäßen hin-

[1]) Vgl. die Waffen bei Nikosthenes, WVBl 1890/1, t. V, VI.

[2]) Hierher gehören die kürzlich in Böotien gefundenen Stücke, BSA XIV, t. XI, S. 305, eine Anzahl Näpfe des Museums zu Athen, z. B. Coll Couve 791, 795, 792, 793, 813, ferner in Paris befindliche Exemplare, de Ridder Catal. I, Nr. 341, t. X, 340, Fig. 42, Nr. 343 = Milliet-Giraud. I, pl. 40—41, der Bostoner Napf Cat. Nr. 372 u. der Napf mit der Blendung Polyphems in Berlin, AA X, S. 34—35.

weisen, von denen ich zwei in Petersburg befindliche charakteristische Stücke dank dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Oberkonservators E. Pridik als Abb. 13 und 14 veröffentlichen darf. Die Gattung besteht zumeist aus großen Näpfen mit aufwärts gebogenen Henkeln, von durchschnittlich 20 cm Höhe und 17 cm oberem Durchmesser und weist technisch und inhaltlich manche Besonderheiten auf. Die Grundzüge der Dekoration sind einheitlich: Strahlen über dem niedrigen Fuß, dann

Abbildung 13.

zwei oder mehrere Striche als untere Grenze des Bildfeldes, über dem Bildstreifen wiederum Trennungsstriche; die Lippe ist schwach konkav gebogen und mit einem Punktblattkranz versehen. Technisch fällt die reichliche Verwendung von Weiß auf, z. B. bei den Mänaden, Milliet-Giraudon I, pl. 40/41, bei den dekorativen Tieren, Coll Couve 791, 813; AA X, S. 34/35; der Petersburger Napf Abb. 14 ist auf weißen Grund gemalt. Von Darstellungen sind hervorzuheben: die Ölpresse, Forman, Coll. Catal. 323, die Straußen- und Delphinreiter, Boston, Catal., Nr. 372, das Kamel der Sammlung Margaritis, Nr. 33, und vor allem die Peters-

burger Genreszenen. Abb. 13 zeigt ein feindliches Rencontre zwischen einem Hund und einem zur Gattung der Marder gehörigen Tier mit spitzem Kopf und großem „Katzenbuckel", das von einem Felsen herunter dem anspringenden Hund entgegenfaucht. Abb. 14 gibt eine der nahezu identischen Seiten eines weißgrundigen Napfes wieder. Sie zeigt einen Stier und einen Löwen als antithetische Gruppe[1]) vor einem knorrigen Baum, der mit seinen Zweigen den Hintergrund füllt.

Abbildung 14.

d) Darstellung des Meeres und Ausleben landschaftlicher Dekoration.

Wir wenden uns endlich einer letzten Gruppe schwarzfiguriger Vasen zu, die zum großen Teil aus weißgrundigen Gefäßen besteht, unter denen die Lekythen besonders zahlreich vertreten sind. Sie führen uns die Kurzlebigkeit und den raschen Verfall der landschaftlich-naturalistischen Dekorationsweise in Athen vor Augen. Die von Leben überquellenden dionysischen Bilder glaubten wir aus Ionien herleiten zu dürfen, dort ist aber auch schon — bedingt durch die heruntergerückten Henkel der Augen-

[1]) Vgl. oben S. 42, Anm.

schale — die rein dekorative Verwendung des Weinstocks erfunden worden[1]). Anfangs wächst unter dem Henkel herauf ein vollständiger Weinstock, dessen Zweige den Raum darüber und zwischen Henkel und Augen füllen. Man gewöhnt sich nun an den unruhigen Hintergrund und greift, um die Eintönigkeit der glatten Fläche zu vermeiden, zu einem abgekürzten Verfahren, indem man beliebige füllende Zweige einführt. Es ist unmöglich, alle hierher gehörigen Gefäße aufzuzählen, noch die Natur der Zweige zu bestimmen, die oft nur punktförmige Blätter haben; wichtiger ist, die Gefäßformen festzustellen, auf denen diese Dekoration sich verbreitet hat. Es kommen in Betracht späte Amphoren[2]), Hydrien[3]), Kannen[4]), die eben erwähnten böotischen Näpfe, vor allem aber Lekythen[5]) und durchgängig Tassen mit hohem Henkel.

Die Darstellungen sind vielfach aus dem dionysischen und apollinischen Kreise genommen, sie behandeln ferner einzelne Heraklestaten und Odysseus' Abenteuer bei Polyphem, Brunnenhausszenen und die Iliupersis, kurz die Dekoration hat allgemeine Aufnahme gefunden; aber es scheint, daß nur wenige Ateliers sich mit der Herstellung dieser einförmigen, wenig wertvollen Massenware befaßt haben; denn dasselbe Vorlegeblatt findet sich vielfach wiederholt, so daß bestimmte Mythen als besonders bevorzugt erscheinen. Dazu gehört die Flucht des Odysseus aus Polyphems Höhle mit der immer gleichen oder nur wenig variierten Szenerie, den wohlbekannten Felsen mit Bäumen oder Ranken im Hintergrund, auf weißgrundigen Kannen und Lekythen[6]); nur einmal, und zwar auf einem Gefäß anderer Technik, der Lekythos

---

[1]) Böhlau a. a. O., S. 83.

[2]) Ich greife Beispiele heraus: Amphoren: att.-chalkid., Mus. Greg. II, 40. Gerh. AV 34, mit Augen, CR 1866, 148. Mus. Greg. II, 50, 51. Gerh. AV 114, 242.

[3]) Hydrien: Mus. Greg. II, 6, 1, 2, 7, 8, 10, 11. Mon d I I, 24. Gerh. AV 33. Fitzwilliam Mus. 56.

[4]) Kannen: Mus. Greg. II, 1, 3. AZ 1854, 71. AZ 1865, 201. Gerh. AV 67, 98.

[5]) Lekythen: Stackelberg, Gräber d. H. XIV, XV. Mon d I I, 9. AZ 1876, t. 15; 1853, 60; 1856, 91. JHSt XXIV, 7. Gerh. AV 325/6. Coll Couve 900ff., 1093ff.

[6]) Vgl. JHSt IV, 248.

der Sammlung Rhusopulos, abg. Rev. arch. Ser. III, Bd. 31, S. 28ff. mit schwarzen Figuren auf rotem Grund, ist die weiß aufgemalte[1]) Höhle in voller Ausführlichkeit gegeben, ebenso wie die Grotte, wo die in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus sich aufhalten, abg. ebendort, S. 37, auf einer rf. Lekythos.

Eine weißgrundige Lekythos aus Gela in Wien, abg. A A 1892, S. 172, behandelt das selten dargestellte Abenteuer des Herakles mit den stymphalischen Vögeln. Während Herakles auf den beiden ausgeführtesten Darstellungen des Stymphalidenabenteuers, den von derselben Hand stammenden Amphoren, Brit. Mus. B 163, abg. Gaz. arch. 1876, t. III, und der Sammlung Pankoucke, Lasteyrie t. 19/20, hoch aufgerichtet steht und mit der Schleuder in einen wirren Schwarm[2]) erschreckt durcheinanderflatternder Wasservögel schießt, hockt[3]) er hier links unten in der Ecke mit gespanntem Bogen vor einem Baum, an dessen Stamm die Keule lehnt, und auf dessen Zweigen sich die Vögel jetzt niedergelassen haben. Dieselbe Darstellung findet sich entsprechend der Größe des Bildfeldes reduziert auf geschnittenen Steinen, Fw Ant Gem, t. XV, 76, XVIII, 69, und auf einer Amphora a colonnette mit Reliefschmuck aus Korinth, Sammlung Sabouroff, t. 74, so daß man auch hier versucht ist, ein größeres Gemälde als Quelle vorauszusetzen.

Dem Atelier aber, aus dem die Wiener Lekythos stammt, dürfen wir eine weitere zuteilen, die den gleichen Heraklestypus mit genau übereinstimmender Tracht und Haltung und dieselbe Komposition aufweist. Es ist die eigentümliche Darstellung des dem Helios auflauernden Herakles, J H St. XIX, t. IX, die Savignoni, S. 265, besprochen und mit weiteren Stücken derselben Technik zusammengestellt hat. Dahin gehört besonders die Sirenenlekythos, J H St. XIII, t. I, wegen der gleichartigen Zeichnung des Wassers.

Für die Wiedergabe des Meeres überhaupt kennt die schwarzfigurige Technik mehrere Formen, die mehr oder weniger tastende Versuche bedeuten, dem Wirklichkeitsbilde nahe zu kommen, und

---

[1]) Vgl. die Kanne, A Z 1865, t. 201; de Ridder I, 274, Pholos; böot. Napf, A A X, S. 34/35, Blendung des Polyphem.

[2]) Ähnlich müssen die Bienen den Raum füllen auf einer gleichartigen Amphora, Brit. Mus. B 177.

[3]) Über die Seltenheit dieser Haltung vgl. Furtwängler, Slg. Sabouroff zu t. 74.

die nebeneinander hergehen. Entweder man ersetzt das Meer durch seine Bewohner, hauptsächlich Fische und Delphine[1]), oder man verwendet einen Delphinfries ornamental[2]), oder man betont die Wellenkämme wie auf der Phineusschale und Gemmen[3]), was zu dem Ornament des „laufenden Hundes" führt, oder man malt eine breite dunkle Fläche, oben von einer Wellenlinie[4]) begrenzt, darüber gern noch Fische oder Delphine, oder man versucht, in breiten Strichen mit verdünntem Firnis, was der Natur am nächsten kommt, wirkliche Wellen und darin die Fische[5]) wiederzugeben.

[1]) So schon die red-ware, vgl. S. 31, und das archaische Elfenbeinrelief aus Sparta, BSA XIII, t. IV. — Lehrreich sind die Tritondarstellungen: Fische füllen die Windungen auf der ion. Amphora, Berlin 1676, ferner Mon d I XI, 41. Mus. Greg. II, 44; der Triton hält einen Fisch in der Hand auf einer Bonner att.-chalkid. Amphora u. ö. Vgl. i. a. Petersen, Annali 1882, 84. — Leuchter von Cortona.

[2]) Vgl. die Netosamphora, A D I, 57.

[3]) Vgl. Fw Ant Gem, t. XVIII, 12, 18; Bd. III, S. 96, Nr. 66.

[4]) Z. B. etrusk. Amph. Brit. Mus. Cat. II, t. I, mit Schiffskampf; vgl. ferner die korinth. Tontäfelchen oben S. 35, die etruskischen Gemälde S. 48 ff. und die att.-chalk. Amph. Gerh. A V 198. Es gibt ferner eine Reihe von großen Mischgefäßen, Dinoi und Amphoren a colonette, und entsprechend einige Schalen, bei denen die Innenseite des Halses bzw. der obere Rand der Innenwand mit schwimmenden Schiffen dekoriert ist, so daß, wenn das Gefäß gefüllt ist, es aussieht, als schwömmen die Schiffchen auf dem Wasser oder dem Wein. Vielleicht ist in dieser Dekoration eine Reminiszenz an eine Art Kottabos zu erkennen, den sog. Kottabos ἐν λεκάνῃ, der, wie Böhm de cottabo S. 13 f. u. S. 17, A. 2 bemerkt, und K. Sartori, Das Kottabosspiel bei den alten Griechen, S. 18 ff., weiter ausführt, darin bestand, daß man mit der Neige des Weins nach Schiffchen (ὀξύβαφα) zielte, die auf einem Wassergefäß schwammen, und möglichst viele zu versenken suchte. Mir sind von derartigen Gefäßen bekannt: a) Dinoi, 1) Exekias, WVBl. 1888, t. V, 3; 2) Jahn 781 = A V 254/5 = Lau XX, 1; 3) Stephani 86, Millingen Coghill 52. b) Amphoren a colonnette: 1) Stephani 10; 2) Gerh. A V 285/6 = Urlichs 337; 3) Heydemann, Racc. Cum. 246; und die Außenseite der Schale Brit. Mus. B 436 = Torr, Ancient Ships t. IV = Daremberg-Saglio s. v. navis fig. 5282; c) Schalen: 1) Augenschale, de Ridder I, 322 = Milliet-Giraud. 48—50; 2) Brit. Mus. B 679; 3) Louvre F 145, um das Innenbild des Poseidon oder Nereus auf Seepferd; 4) Berlin 1800 = Baumeister III, S. 1598, Fig. 1661; 5) Brit. Mus. E 2 = Walters pottery I, t. 37, p. 422.

[5]) Scherbe aus Naukratis, Brit. Mus. Cat. B 103[19], Amphora mit Frauenbad, Berlin 1843 = Gerh. A V 248, Kanne mit Frauenbad, El. cér. IV, t. XVII, Hydria, Gerh. A V 112: Herakles und Triton.

Die Klippen am Strand sind am ausführlichsten auf einer weißgrundigen Lekythos in Athen 969, abg. Dumont-Chaplain I, pl. 23, wiedergegeben auf einem Bild, dessen Deutung — die Bestrafung der Piraten (Brunn, Kielholen, AZ 1876, S. 126) — unsicher ist. Das Meer mit Fischen und eine steil aus dem Wasser aufragende Klippe, hinter der das Schiff zum Teil verschwindet, erscheint auf der attisch-chalkidischen Amphora, Gerh. AV 98.

Felsen, d. h. Felseninseln im Meer, wobei das Meer bald deutlich kenntlich gemacht ist, bald fehlt, die Felsen bald ganz kahl, bald spärlich bewachsen sind, bilden die typische Szenerie in der verkürzten Darstellung des Sirenenabenteuers[1]).

Felsen und Quell sind verbunden in den Troilosdarstellungen[2]) und beim Bad des Herakles auf einer Vase, Brit. Mus. II, B 229 = Gerh. AV 134, sowie auf etruskischen Gemmen, Fw Ant Gem X, 11; XVI, 68; LXI, 23, wo der Held, der Schutzgott der warmen Bäder, müde neben dem aus dem Felsen rieselnden Quell steht.

Selbst die letzten Ausläufer der ionisierenden attischen Vasenmalerei, die weißgrundigen Gefäße, verleugnen, auch wenn wir von der Technik absehen, ihren Ursprung nicht. Auf einer weißgrundigen Lekythos, El. cér. III, 14, hockt Herakles auf einem Felsen mit der Angelrute in der Hand. Rechts und links neben ihm sitzen Poseidon und Hermes gleichfalls auf Felsen, Zweige füllen den Hintergrund. Die wenigen Fischerszenen, die wir auf griechischen Vasen kennen, hat Hartwig, Meisterschalen, S. 58/9, gesammelt; es gibt außer diesem nur noch ein schwarzfiguriges Beispiel, den geflügelten Hermes auf einer Schale, El. cér. III, 75. Wie der Typus des geflügelten Gottes, der an die geflügelte Athena der klazomenischen Sarkophage erinnert, wird wahrscheinlich das ganze anmutige Genrebild, von dem ich nicht weiß, ob ihm eine mythologische Bedeutung zugrunde liegt, auf eine ionische Erfindung zurückgehen. Neu hinzu kommt nur ein älteres Denkmal, ein Elfenbeinrelief aus dem Heiligtum der Artemis Orthia aus Sparta, BSA XIII, t. IV, das ein der Göttin geweihtes Schiff darstellt. Es ist ein Kriegsschiff, das in der Landung begriffen ist; die Segel werden gerefft, ein Mann steigt aus und wird von

[1]) In der Liste Weickers, Seelenvogel, S. 162, überwiegen weißgrundige Lekythen mit Rebzweigfüllung.

[2]) Besonders ausführlich auf einer Hydria Gerh. AV. 92.

einer Frau am Ufer empfangen. Vorn an der Spitze des Fahrzeugs sitzt ein fischender Mann, an dessen Angel ein Fisch zappelt, und außerhalb des Schiffes kauert ein zweiter Mann, den man nach seiner Haltung und Körperform am liebsten als Dämon erklären möchte. Das Meer wird durch weitere vor dem Kiel schwimmende Fische, Land und Luft durch einen Vogel bezeichnet. So können wir den ἁλιεύς des hesiodischen Schildes erst durch Bildwerke des ausgehenden VI. Jahrhunderts illustrieren. Zum Schluß sei hingewiesen auf die Lekythos, Benndorf, Griech. und sizil. Vasenbilder, t. 42, die mit köstlichem Humor die Einholung der Hesperidenäpfel schildert. Dem prachtvollen Baum ist der von der att. chalkid. Amphora, Gerh. AV 99, zu vergleichen; was die Stimmung anbetrifft, so wüßte ich diesem Bild nur eine rotfigurige Lekythos bei Sambon, abg. Le musée III (1906), S. 106, No. 107, zur Seite zu stellen, die Dolon auf allen vieren kriechend wie einen Wolf im λόχος unter der Tamariske zeigt.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung über die landschaftlichen Elemente auf den attischen schwarzfigurigen Vasen kurz zusammen, so konnten wir beobachten, daß die streng schwarzfigurige Malerei der Françoisvase, der tyrrhenischen Amphoren, der Art des Exekias nur vereinzelt den Hintergrund der figürlichen Darstellungen durch Architekturen oder Vegetation charakterisiert, daß hingegen in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts, d. h. zu der Zeit, als ionische Kultur in Attika einströmt, ein merklicher Umschwung stattfindet. Es ist erstaunlich, wie lebendig und anschaulich mit den primitiven Mitteln dieser Technik uns Obst- und Weingärten, Palmenhaine und Wald, Fels und Wasser geschildert werden und die Darstellung eines vegetabilischen Hintergrundes gewissen Schulen so geläufig wird, daß er zum Ornament erstarrt. Da die neue Richtung durch die in Ionien erfundene Gattung der Augenschalen am glänzendsten vertreten wird, da die weißgrundigen Gefäße, die ein Hauptschauplatz dieser naturalistischen Darstellungen sind, ihre Technik, wie selbst die so spärlichen Vasenfunde in Ephesus[1]) aufs neue bestätigen, aus Ionien entlehnt haben, da wir bisweilen in ostgriechischer Kunst die reicheren Vorbilder für die attischen

[1]) Hogarth, Excav. at Ephesus p. 218 (Smith) zu t. 49.

Vasengemälde dieser Richtung nachweisen können, so wird man kaum irregehen, wenn man voraussetzt, daß aus Ionien überhaupt diese Anregung kam. Über Vermutungen werden wir freilich nicht hinauskommen, denn die ionischen Wandgemälde, die figurenreichen Stickereien und Webereien sind uns verloren, und die Kapitel III, 5 behandelten ionischen Originalvasen und etruskischen Wandgemälde, die im besten Fall nur einen Abglanz der ostgriechischen Monumentalmalerei bewahrt haben, können uns das Verlorene niemals ersetzen.

V. Die rotfigurigen Vasen.

Eine ganz andere Auffassung spricht aus den attischen streng rotfigurigen Vasen. Während die letzten schwarzfigurigen Maler mit den Mitteln und Wirkungen der großen Malerei zu wetteifern versuchen, gelangt in der streng rotfigurigen Technik das vorwiegend dekorative Prinzip zur Geltung. Die Fläche des Gefäßkörpers wird nur als solche empfunden; man geht Überschneidungen, die Tiefenillusion erwecken, aus dem Wege; das eigentlich malerische Element weicht dem zeichnerischen, das sich erst jetzt zu künstlerischer Höhe entwickeln kann: die Freude an der schönen Linie triumphiert in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt, die sich hell von einem neutralen dunklen Grund abhebt.

Diese Erscheinung mag wundernehmen und unserer Anschauung von der Heimat der Landschaftsmalerei zu widersprechen scheinen; denn die rotfigurige Technik selbst ist auf ionischem Boden entstanden und von dorther nach Attika übertragen worden. Aber der Widerspruch ist nicht unlösbar; denn die dekorative Kunst geht gewöhnlich — und so wohl auch in Ionien — ihren eigenen Weg, neben dem der monumentalen Malerei, und beider Stil ist oft bewußt geschieden worden. Die Verbindung figürlicher und landschaftlicher Elemente zu bildmäßiger Wirkung fehlt daher in der streng rotfigurigen Technik, und erst für diese Periode, und zwar für die Vasenmalerei — weiter ist uns nichts erhalten — gilt in vollem Umfang der in seiner Allgemeinheit unrichtige Satz, daß die griechischen Maler sich auf eine mehr dem Verstande des Beschauers als dem Auge genügende andeutende Angabe der Landschaft beschränkt hätten.

Die Erklärung für diese Erscheinung ist nicht zuletzt aus der Technik, deren sich die Vasenmaler nun einmal bedienen, herzuleiten. Im allgemeinen hat der dunkle Hintergrund die Landschaft verschlungen, doch blieb es dem einzelnen Künstler unbenommen, auch weiterhin landschaftliche Elemente in die figurlichen Darstellungen einzuführen, wenn er die Mühe der Ausspartechnik nicht scheute oder die altertümliche Technik des Aufmalens auf Firnisgrund nicht verschmähte.

So finden wir noch immer als nur andeutende Landschaftsangaben häufig Bäume, besonders die Olive verwendet; doch hat sie gegenüber den schwarzfigurigen Vasen viel von ihrer Pracht eingebüßt; oft erscheint sie nur als kahler Stamm[1]); die Palme[2]) bezeichnet fernerhin apollinische Stätten, der Weinstock[3]) wird selten, der Apfelbaum[4]) wächst im Hesperidengarten weiter, und als etwas Neues tritt, zuerst auf der Aisonschale nachweisbar, der Lorbeer[5]) hinzu, der dann auf unteritalischen Vasen die erste Stelle einnimmt.

Von den großen Schalenmalern ist es besonders Euphronios, der Spuren landschaftlicher Ausschmückung bewahrt hat. Die Herde des Geryones stellt er, FwR t. 22, in den Schatten eines Baumes, und der Baum der Iasonschale, Mon d I II, 35, ist nur vorhanden, damit das Goldene Vließ an ihm aufgehängt werden kann[6]). Mehr formalen Zwecken dienend, verschiedene Szenen voneinander trennend oder einzelne Bilder abschließend, erscheinen die Bäume auf den Darstellungen der Theseustaten von Chachrylion, WVBl, Ser. D, t. VII, Euphronios, FwR t. 5, Duris, Mus. ital. III,

[1]) Kahler Baum: Stackelberg, Gräber d. H. XXV, Mus. Greg. II, 15. Mon d I I, 6. El. cér. III, 78 u. ö.

[2]) Palme: FwR 55, Apoll und Tityos. Coll Couve 1229. Inghirami III, 255. Hartwig, Meistersch. III, CR 1861, IV. Mon. suppl. XXI. Mon. annali 1856, 14 = WVBl. VIII, t. III. Parisurteil d. Brygos. Gerh. AV 180/1, Peleus und Thetis. FwR Vivenziovase u. ö.

[3]) Weinstock: Syleusszenen AZ 1861, t. 149. Annali 1878 C. In Dionysos' Hand auf der Phintias-Amphora, Mon d I XI, 27. Am schönsten hinter der schlafenden Ariadne der Cornetaner Schale, Mon d I XI, t. 20.

[4]) Apfelbaum: Annali 1859 GH. FwR 8 Meidiashydria. 57 (Pyxis) u. ö.

[5]) Lorbeer: Aisonschale AD II, 1. El. cér. II, 28. Mon d I VI/VII, 70. AZ 1867, t. 222. Brit. Mus. E 494 = JHSt. Mus. Greg. II, 60. FwR 67, 59, 30, 109 u. ö.

[6]) Vgl. F. Winter, Die jüngeren att. Vasen, S. 41.

235; mit Sinis ist der Baum der Geschichte wegen so ständig verbunden, daß es überflüssig wäre, Beispiele anzuführen. Den Gegensatz zu dieser streng attischen Landschaftsbehandlung bezeichnet recht gut ein etruskischer Spiegel, Gerhard, Etrusk. Sp. IV, t. 292, den Studniczka, ÖJh VII, S. 139, auf ca. 500 datiert. Da stehen die Statuen von Apoll und Artemis inmitten eines von Weinstöcken gebildeten dichten Haines; Fische sind am unteren Rand des Bildfeldes sichtbar, und im Hintergrund schleppt ein Panther — er ist in der üblichen falschen Perspektive über den Köpfen der Götter gezeichnet — sein Junges im Maul weg. Also auch hier haben wir wieder die Vereinigung von Tier- und Pflanzenbeobachtung, die wir schon früher als Merkmal für die ostgriechische und die von ihr abhängige etruskische Kunst hervorhoben.

Zur Charakterisierung des Meeres bedient man sich der schon in der schwarzfigurigen Technik geläufigen Mittel; man zeichnet die Tiere des Meeres, wenn Apoll im Dreifuß[1]), Herakles im Sonnenbecher[2]) dahinfährt; origineller löst Euphronios die Aufgabe, indem er Theseus von einem Triton zu Amphitrite[3]) tragen läßt, ein Mittel, das auch der Maler des späteren Bologneser Theseuskraters[4]) benutzt. Nur in der Bezeichnung des felsigen Gestades und der Wellen[5]) gehen die rotfigurigen Vasen über das früher Bekannte hinaus. Zum Teil mag die relative Bevorzugung der Meeresbilder darauf beruhen, daß bei der Bezeichnung von Felspartien, die größere Flächen bedecken, die Ausspartechnik nicht so schwierig war, wie wenn es sich um die feinen Baumblätter handelte, bisweilen mag die reichere Ausgestaltung mit dem bildlichen Typus durch die Überlieferung zu eng verknüpft gewesen sein. Dies möchte ich für die Amphora des Brit. Mus., E 440, annehmen, die eins der bedeutendsten Landschaftsbilder aus der gesamten

[1]) Mon d I I, 46.

[2]) Gerh. A V 109; vgl. i. a. Hartwig, Meisterschalen, S. 57, A. 2. Weitere Beispiele: C R 1880, S. 106; 1866, t. III; 1866, t. V. Mon d I III, 20. Gerh. Ant. Bildw. 44.

[3]) Fw R, t. 5.

[4]) Mon. suppl. XXI.

[5]) Gerh. A V XI, 2, 218. Mon d I I, t. VIII, Tod d. Sirene. Wellen: Annali 1867 C (Phrixos), Fw R 67, Krater aus Arezzo. A J I (Aphroditegeb.), Annali 1882 K (Triton).

rotfigurigen Malerei in dem „Todessprung der Sirene" bietet. Wir können es, wie Weicker[1]) ausgeführt hat, aus dem uns erhaltenen attischen Typenschatz nicht erklären; um so bedeutsamer ist es, daß der Vorläufer dieses Malers in dem ostgriechischen Kreise zu suchen ist. Auf einer Scherbe aus Naukratis im British Museum finden wir dasselbe Thema behandelt und bewundern den Naturalismus des Wassers (s. o. S. 79, Anm.).

Besonders glücklich ist das Lokal in den Fischerszenen[2]) bezeichnet. Ein Innenbild des Chachrylion, Hartwig, Meisterschalen, t. V, zeigt den Fischer mit der Angel auf einem Felsen hockend und einen zappelnden Fisch am Ende der Schnur, und die Wiener Pelike, Arch. epigr. Mitt. 1879, t. III, führt uns auf der einen Seite hinaus an den Strand, auf der anderen Seite sehen wir einen Knaben mit dem gefüllten Fischkorb in die Stadt eilen; und schon ist er auf der hermengeschmückten Straße angelangt, die zum Markt führt. Auf einer Schale, Brit. Mus. E 92, angelt ein Silen[3]); Felsensitz und Haltung des Fischenden sind typisch.

Die Terrainangaben gehen im allgemeinen nicht über vereinzelt aufragende Klippen und Felsensitze hinaus, sei es, daß sie die Grenze von Land und Meer bezeichnen wie in der Nausikaa-[4]), Andromeda-[5]), Amymone-Szene[6]), oder daß sie in der Skironepisode[7]) wiederkehren, oder daß sie das Gebirge[8]) angeben, den Ida im Parisurteil, das Pangaiongebirge[9]) für den leierspielenden Orpheus. Eigentümliche Felspartien[10]), die wie Kulissen neben den Henkeln aufsteigen, malt der „Meister mit dem Kahlkopf". Eine einleuchtende Deutung für die Szene, Hartwig t. 40, ist noch

---

[1]) G. Weicker, Der Seelenvogel, S. 166 u. 167 mit Literaturangaben.

[2]) Vgl. oben S. 80.

[3]) Angelnder Silen auch auf faliskischer Vase in Bonn.

[4]) Gerh. AV 218.

[5]) AZ 1852, t. 42.

[6]) AV XI, 2.

[7]) AZ 1865, t. 195. Mus. ital. III, t. 2, 3, p. 260, 262. Berlin 2288: Innenbild: Meer mit Wellen, Seesternen und Schildkröte.

[8]) Annali 1845 C, Hirtenszene. Parisurteil des Hieron m. Herde neben Fels, WVBl. A, t. V. Gerh. AV 174. Overbeck, Galerie X, 1. Berlin 2182: Stamnos: Hügel mit Silhouetten von Igel, Reh, Schlange u. a.

[9]) Vgl. O. Gruppe bei Roscher, IV, 1179ff.

[10]) Hartwig, Meistersch. 40, 43.

nicht gefunden; vielleicht ist es wirklich ein Bühnenbild und haben wir auf dem Felsen die Sphinx[1]) oder den Drachen[2]) vorauszusetzen. Ein Erdhügel oder Fels, von einer Priap-Herme bekrönt, bezeichnet ein ländliches Heiligtum; so am schönsten auf dem jüngst publizierten interessanten Krater, FwR t. 115, auf einer Pelike der Sammlung Canino Micali, Storia 96, No. 3, auf der Lekythos, Ephem. arch 1908, t. VIII, und einer kleinen Kanne ebendort S. 155.

Eine Ausnahme in der Terrainbehandlung bildet die Schale mit dem Raub der Kore aus Eleusis, AM 1896, t. XII, wo wirklich einmal der Erdboden, in dem das Gespann versinkt, mit breiten Strichen gemalt ist; die Szene erinnert unmittelbar an den Amphiaraos der Reliefs von Gjölbaschi. Aber auch ein so großartiges Bild wie das der Schale aus Corneto, Mon d I XI, t. XX, das den Augenblick festhält, wie Iason leise die schlafende Ariadne verläßt, muß nachdenklich machen. Hier sehen wir die Felsenbank, auf der die schlafende Frau ausgestreckt ruht, und rot aufgemalt den mächtigen, Schatten spendenden Weinstock, der die dionysische Stätte kennzeichnet. Jeder wird bei Betrachtung des Bildes die Empfindung Kekules[3]) teilen und die Vorlage des Vasenmalers in der Wand- oder Tafelmalerei suchen. Wir dürfen also nicht voraussetzen, daß die große Malerei, die Leukomata nie ganz aufgegeben hat, die Beschränkung der Vasenmalerei auf rein figürliche Darstellungen mitgemacht hat.

Vielmehr treten, wo überhaupt wie bei den eben genannten Bildern mit breitem Pinsel gemalt wird, auch in dieser Epoche landschaftliche Elemente hervor. So ist ungewöhnlich ausführlich die Landschaft auf einer Omphalosschale der aufgemalten polychromen Technik in Berlin, AA 1895, S. 40, behandelt: in einem von stattlichen Bäumen gebildeten Wald jagen Jünglinge zu Pferd einen Hirsch. Ein Alabastron gleicher Technik aus Eretria hat Murray in den Mélanges Perrot, S. 252, veröffentlicht. Mit gelber und roter Farbe ist flott auf schwarzen Grund gemalt. Dargestellt

---

[1]) Vgl. Overbeck, Galerie I, 13, 13; II, I. JHSt XXIV, p. 314, No. 526.

[2]) Vgl. z. B. FwR t. 98 unten.

[3]) Annali 1880, p. 157. Vgl. auch Furtwängler, Annali 1878, 89 ff. über den Typus der schlafenden Ariadne und auf Felsen schlafender Mänaden.

sind zwei nackte Jünglinge, die im Schatten einer Olive Pferde an der Leine bewegen, eine Darstellung, zu der wieder einer der böotischen sf. Näpfe, Sammlung Margaritis Auktionskatalog Nr. 31, die nächste Analogie bietet. Diese vereinzelten Beispiele reden trotz ihrer Isoliertheit eine deutliche Sprache: die Technik dieser seltenen Vasenklasse[1]) ist echt ionisch und offenbar als Konkurrenz zu der aussparenden rotfigurigen Malerei zur Zeit des Nikosthenes in Athen eingeführt worden.

Die deutlichste Vorstellung aber von der Farbenwirkung der großen Malerei vermitteln die bis in die Mitte des V. Jahrhunderts hinabreichenden weißgrundigen Schalen[2]), ohne daß sie deswegen die Grenzen der Flächendekoration überschritten. Wenn einmal einer dieser Maler seine Aufmerksamkeit einem Naturobjekt zuwendet, so erhalten wir ein so erfreuliches Bild wie auf der fragmentierten Schale von der Akropolis, JHSt XIV, t. X, das geradezu wie eine Naturstudie nach der heiligen alten Olive aussieht, die nach dem Perserbrand aus dem dicken alten Stamm[3]) junge Schosse trieb und jetzt bereits wieder köstliche goldne Früchte trägt.

Höchst eigenartig in Form, Technik und Bildschmuck fallen endlich die um die Mitte des V. Jahrhunderts gearbeiteten Schalen des Sotades[4]) völlig aus dem gewöhnlichen attischen Schematismus heraus. In der Form und dem Gebrauch der Knopfhenkel erinnern sie an Metallvorbilder, etwa der Art wie die südrussischen Silberschalen[5]), CR 1881, t. II; die Buntfarbigkeit der Omphalosschalen mit ihrem leuchtenden Schwarz-Weiß-Rot, Sammlung Branteghem, Nr. 159—161, widerspricht attischer Kunstübung, und die Feinheit und Zierlichkeit der Zeichnung ist unerreicht. Wenn nicht die Inschriften deutlich attischen Charakter trügen,

[1]) Zuletzt behandelt von Rhomaios, AM 1906, 186, wo die frühere Literatur verzeichnet ist. Nirgends erwähnt finde ich die von Michaelis, AA 1861, 202, für falsch erklärte Schale mit dem Innenbild der Sosiasschale in aufgemalter Technik, die Furtwängler und Loeschcke für echt halten.

[2]) Vgl. die Liste bei Hartwig, Meistersch. S. 499.

[3]) Siehe Ähnliches bei Behn, Ficoron. Cista S. 49, gesammelt.

[4]) Sammlg. Branteghem, Nr. 159, 164—166 = Brit. Mus. D 5—10. Pottier Mon. Piot II, t. V, VI, p. 39ff. Furtw. Gr. Vasenm. II, S. 181.

[5]) Vgl. oben S. 25.

würde man unbedenklich Sotades für einen Ionier halten, besonders da ein Reliefgefäß gleicher Technik in Susa[1]) zutage gekommen und durch die Pottier gelungene glückliche Auffindung einer signierten Replik in Paris als Werk des Sotades gesichert ist. Hinzu kommt, daß sich eine Scherbe im Stil des Sotades mit Darstellung des mit bunten Binden geschmückten Omphalos in Ephesos[2]) gefunden hat, und daß das in Brüssel befindliche unsignierte Exemplar[3]), das von den übrigen durch das schwarzgrundige Innenbild[4]) abweicht, wie Prof. Loeschcke bemerkte, einen stark glimmerigen, wahrscheinlich unattischen Ton aufweist.

Von landschaftlichen Elementen finden wir einen Baum, Branteghem Nr. 164, von dem ein schlankes Mädchen in anmutiger Haltung die Früchte pflückt, einen Strauch neben dem Sitz der Kitharaspielerin, Mon. Piot. II, VI, den im Durchschnitt gezeichneten τύμβος des Glaukos und Polyidos[5]) mit den Steinen auf dem Boden und besonders das goldene Ährenfeld[6]), in dem die Schlange sich birgt, das einzig in seiner Art ist. Auf eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Bild des Brygos, WVBl Ser. VIII, t. II, hat Furtwängler, AA 1891, 69, hingewiesen: da ringelt sich die Schlange durch Gesträuch und Palmetten, aber von oben ragen wellig gebogene Striche herein, die doch wohl Grasbüschel sein sollen, etwas, das sich sonst auf Vasen nicht findet, und wofür man auf mykenische Parallelen zurückgreifen möchte. Brygos war eben, das merkt man aus seinen Bildern, wie schon sein Name besagt[7]), kein geborener Athener, und auch der Name Sotades kommt erst im III. Jahrhundert häufiger auf attischen Inschriften vor. Der erste berühmte Träger des Namens war der Dichter der mittleren Komödie, und der Vers des alexandrinischen Dichters, der ihn unsterblich gemacht hat, gehört der ionischen Metrik an. Es steht also nichts im Wege, den ältesten Sotades, von dessen feiner Kunst die Vasen Zeugnis ablegen, gleichfalls für einen geborenen Ionier zu halten.

[1]) Vgl. Pottier in Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres 1902, p. 428 und 1903, p. 216.

[2]) Vgl. Hogarth, Excav. at Ephesus t. 49, 6, p. 319.

[3]) Branteghem Coll., No. 163.

[4]) Dargestellt ist eine sitzende Frau und vor ihr ein Kind im Stühlchen.

[5]) Sammlg. Branteghem, Nr. 166.

[6]) Sammlg. Branteghem, Nr. 165.

[7]) Vgl. Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 75 und oben S. 64.

Den Vasen des Sotades etwa gleichzeitig haben wir die Mehrzahl der kleinen Weihreliefs anzusetzen, die jüngst im epizephyrischen Lokri zutage gekommen und in dankenswerter Weise sofort in Ausonia III publiziert worden sind. Es haben sich so viele Farbspuren an ihnen erhalten, daß sie besonders geeignet sind, den Zusammenhang zwischen der Malerei und dem Relief in der griechischen Kunst zu beleuchten. Diese kleinen, gewiß nicht kostbaren Weihgeschenke bringen uns eine Fülle neuer Bilder und vielfältigen Aufschluß über den Totenkult. Wir finden Szenen, die wir von Grabreliefs und den für die Toten bestimmten weißgrundigen Lekythen kennen; wir blicken hinein in das Frauengemach mit den großen Kleidertruhen, der besten Illustration zu der Kypseloslade (s. S. 215, Fig. 63f.), wir sehen die Frau bei der Toilette (S. 209f.), die Mutter mit ihrem Kind beschäftigt (S. 193) oder Szenen, die sich auf den Totenkult im engeren Sinne beziehen, wie feierliche Verehrung vor der Hadespforte thronender, heroisierter Verstorbener, S. 180 u. ö. Es erscheinen die Götter, die als Seelenführer und Seelenherren im griechischen Glauben leben: Hermes S. 182ff., Hades und Kore S. 175, Dionysos S. 178 und Aphrodite, von Hermes gefolgt, auf einem von Eros und Psyche gezogenen Wagen. Zu der letztgenannten Darstellung ist mir nur eine Analogie bekannt: die auf einem von Eroten gezogenen Wagen zum Parisurteil fahrende Aphrodite von einer wohl etwas jüngeren Pyxis aus Kopenhagen, Dumont-Chaplain, Les cér. de la Gr. pr. I, t. X.

Zu der eingehenden und liebevollen Beobachtung des täglichen Lebens stimmt gut der Sinn für landschaftliche Motive, der gleichfalls aus einigen der Reliefbilder spricht. Die Obstlese, die wir unter den schwarzfigurigen Bildern fanden, spielt auch hier eine Rolle — unter dem Baum sitzt eine Frau, und vor ihr steht der Korb —, das früchtepflückende Mädchen der Sotadesschale findet hier seine Parallele; hier (Fig. 170) wie dort ist es ein schlanker Baum mit sehr dünnen Ästen, die sich oben gabeln, und mit hochsitzenden Früchten. Fig. 71 zeigt deutlich, daß es Granatäpfel sind, die das Mädchen in den Bausch des Gewandes sammelt. Es wird also wohl der Hesperidengarten sein. Überraschender noch wirkt Abbildung 75, die in den Ästen eines Obstbaumes zwei Hähne und ein Huhn zeigt; der Hahn kehrt sehr häufig auf

den Reliefs wieder und hat sicher sepulkrale Bedeutung; uns interessiert hier vornehmlich das Genremäßige der Darstellung. Fig. 76 ist leider nicht deutlich zu erkennen; die Beschreibung deutet auf ein Mädchen, das sich mit der Linken an dem Ast eines Baumes hält und mit der Rechten vorsichtig ein Insekt zu fassen sucht. Auf einem niederen Zweig sitzt ein Vogel. Diese lokrischen Reliefbildchen entsprechen der Vorstellung, die wir uns von der ostgriechischen Kunst zu machen pflegen, so sehr, daß wir mit dem Herausgeber Quagliati auch sie für Produkte des ionischen Kunstkreises halten möchten, und diese Annahme gewinnt eine Stütze, wenn man sich erinnert, daß gerade Lokri einen archaischen ionischen Tempel besessen hat, und darauf achtet, daß auf den Platten mit Architekturbildern sich (Fig. 80) eine ionische Säule findet.

Es bleibt uns jetzt noch übrig, eine letzte Klasse attischer Vasen auf ihre Bedeutung für landschaftliche Darstellungen zu untersuchen, die weißgrundigen Lekythen.

In der Regel finden wir auf ihnen das Grabmal bezeichnet, dem sich Gaben bringend die trauernden Angehörigen des Toten nahen. Dies Grabmal, der Hügel mit der akanthusgekrönten Stele, gewährt an sich schon häufig einen durchaus malerischen Anblick[1]), bisweilen sind auch zwei Gräber nebeneinander, also ein Ausschnitt aus einem Friedhof[2]), zu sehen, aber nur selten benutzen die Künstler die hier so nahe liegende Gelegenheit, etwas von der Vegetation, die das Grab umgeben hat, vorzuführen. Ich wüßte nur die Sträucher neben dem Grabmal, Benndorf, Griech.-siz. Vb. t. XVIII, 4, XXIV, 2[3]), oder ein Stückchen von dem hügeligen Land mit einem Hasen wie auf der Bonner Lekythos, A J 1907, t. III, zu nennen; mehr geben einige Charonbilder, die Schilf und Gräser oder das Felsgestade neben dem Kahn zeichnen[4]). Wir wissen heute[5]), daß die Charonvorstellung schon im VI. Jahrhundert in Attika lebendig war; doch hat sie ihre klassische Ausgestaltung

---

[1]) Siehe Dumont-Chaplain, Les cér. de la Gr. pr. I, t. 35, 36.

[2]) Benndorf, Griech. u. sizil. Vb., t. XIX, 1; XXIV, 1, 3.

[3]) Vgl. die schwarzfig. Bilder de Ridder Nr. 353, Fig. 48 und Micali, Ant. Mon. t. 96, 2.

[4]) A D I, 23. AZ XLIII. El. cér. I, 34.

[5]) Vgl. Furtwängler, Arch. f. Rel.-Wissensch. VIII, 191 ff.

erst nach den Perserkriegen gefunden, in einer Zeit, als Athen in reger Wechselbeziehung zu Thrakien stand. Damals malte Polygnot seine Bilder in Delphi und ließ in der Unterwelt Charon in seinem Kahn auf einem trüben Wasser erscheinen. Daß die attischen Lekythen an das Bild Polygnots anknüpfen sollten, widerspräche aller Erfahrung über die Wirkung der delphischen Bilder; vielmehr ist anzunehmen, daß Polygnot und die Vasenmaler, vielleicht unter gleichem Einfluß von außen stehend, dieselbe Ausdrucksform für dieselbe gemeinsame Vorstellung übernehmen oder finden.

VI. Polygnot.

Sotades steht auf der Schwelle einer neuen Zeit. Etwa um 460 tritt ein Umschwung in der attischen Vasenmalerei ein. Man begnügt sich nicht mehr mit der Anordnung der Figuren auf einer Bodenlinie in der Fläche, sondern bemüht sich, den Gesetzen der Perspektive Rechnung zu tragen, die Figuren und Gegenstände der Wirklichkeit entsprechend im Raum zu zeigen. Wie bekannt, wird seit Jahn diese Richtung in Beziehung gesetzt zu der Entwicklung der großen Malerei, die an den Namen Polygnots geknüpft ist. Über seine Bedeutung müssen wir uns daher klar zu werden suchen, um die Malerei von der Mitte des V. Jahrhunderts an beurteilen zu können[1]).

Polygnot stammte aus einer Künstlerfamilie aus Thasos, einer Gegend also, die in das ostgriechische Einflußgebiet gehört. Über den Kunstbetrieb auf den Inseln im VI./V. Jahrhundert berichtet die literarische Überlieferung ausführlich. Wir hören, daß in Samos neben der Erzgießerei auch die Malerei geblüht hat[2]). Einen chronologischen Anhaltspunkt bietet die Nachricht Herodots, IV, 88, daß Mandrokles von Samos, der im Jahre 515 oder 514 für Dareios eine Brücke über den Hellespont gebaut hatte, einen Teil der Summe, die ihm der Großkönig zur Belohnung schenkte, dazu aufgewendet habe, ein Gemälde anfertigen zu lassen, in dem der Moment festgehalten war, wie unter den Augen des Königs die Truppen über die Brücke ziehen. Er weihte das Bild in das

[1]) Vgl. die zusammenfassende Behandlung: Girard, La peinture antique, p. 152ff. und Klein, Griech. Kunstgesch. I, 416—446.

[2]) Vgl. i. a. Klein, Griech. Kunstgesch. III, 154ff.

samische Heraion. Es war also ein Votivpinax, der im Tempel[1]) aufbewahrt wurde, wie auf der Akropolis in der sogenannten Pinakothek viele ähnliche Weihgeschenke untergebracht waren. Ebenfalls ein Tafelbild muß unter dem Gemälde des wahrscheinlich älteren Bularchos von Samos, der die Zerstörung Magnesias geschildert hatte, verstanden werden; sonst hätte es Kandaules nicht mit Gold aufwiegen können[2]). Doch wissen wir Näheres über Maler und Bild ebensowenig wie über die *μάχη ἐπὶ ταῖς ναυσίν* des Samiers Kalliphon, die Pausanias[3]) aus dem Artemision zu Ephesos erwähnt; nur daß es der homerische Schiffskampf war, geht aus der Erwähnung des dort dargestellten Patroklos hervor.

Wir entnehmen also der literarischen Überlieferung, daß man im Osten nicht nur historische Stoffe zur Darstellung gebracht hat, sondern daß in diesen Bildern der landschaftliche Hintergrund eine Rolle gespielt haben muß. Denn wenn man die Armee des Dareios über die Brücke ziehen sah, so müssen in dem Bild beide Ufer des Hellespont und der Meeresarm sichtbar gewesen sein, d. h. es muß auf dem Bild Vorder-, Mittel- und Hintergrund gegeben und das Kunstwerk dadurch in viel höherem Maße an assyrische Denkmäler erinnert haben als an alle griechischen Bildwerke der Zeit vor Alexander dem Großen.

Diese Angaben machen es begreiflich, daß wir im kleinasiatischen Küstenland, das, selbst wo es nicht von Ioniern bewohnt war, doch ionischen Kultureinflüssen unterlag, etwa zwei Menschenalter nach Mandrokles Denkmäler finden, die eine fortgeschrittene Perspektive kennen und große figürliche Kompositionen vor einem einheitlichen landschaftlichen Hintergrund aufrollen. Auf dem Nereidenmonument von Xanthos[4]) finden wir Komplexe von Figuren und Gegenständen, „deren jeder von einem Blickpunkt aus geordnet ist“[5]), ohne daß man jedoch schon wagte, große Friesabschnitte in ein Bild zusammenzufassen. In der Behandlung der Landschaft steht auf etwa gleicher Stufe wie das

[1]) Strabo XIV, 637c berichtet, daß das Heraion eine Art Museum geworden war.

[2]) Vgl. Plinius, N. H. XXXV, 55.

[3]) V, 19, 1.

[4]) Mon d I X, 11—18.

[5]) Vgl. R. Delbrück, Linearperspektive, S. 40.

Nereidenmonument das Heroon von Gjölbaschi[1]), dessen Skulpturenschmuck Benndorf treffend mit Polygnots Kunst zusammengebracht und als „Reliefgemälde" bezeichnet hat. Für alle Einzelheiten ist auf seine eingehende Beschreibung und Interpretation zu verweisen; hier gilt es nur, das für unser Thema Wichtigste aus der Fülle des Interessanten hervorzuheben. Der Kampf um die belagerte Stadt zieht sich (t. XII, XIII) über beide Friese hin. Die Richtung der Mauerzüge vergegenwärtigt ihre Lage auf einem Abhang, wozu der in einem Hohlweg hinter einer Terrainwelle halb verschwindende Esel stimmt; die mächtigen zinnenbekrönten Türme springen aus der Mauerfläche heraus, spitzbogige Tore führen in die Tiefe hinein; im Hintergrund ragen weitere Türme auf, erscheint in verschwimmendem Umriß das Giebeldach eines im Innern der Stadt stehenden Tempels. Vor und auf den Mauern bewegen sich eine Menge sich deckender Gestalten, geschlossene Kriegerkolonnen kontrastieren mit hervorragenden Einzelfiguren. Den Tempel auf dem Bilde der Leukippidenraubszene, t. XVI, sehen wir von der Seite, daneben die Temenosmauer und hinter der Mauer einen Baum. Bäume bezeichnen den Hintergrund der im Freien spielenden Szenen wie auf dem Jagdfries des sidonischen Klagefrauensarkophags, Hamdey Bey t. X, und die Standfläche der Figuren ist als unebener Felsboden charakterisiert, wenn nicht der glatte Estrich im Hause des Odysseus ausdrücklich angedeutet werden soll.

Auf dem Nereidenmonument, t. 16, sind die terrassenförmig in zwei bis drei Reihen hintereinander ansteigenden Mauern, die das Bild der Befestigung vonTroja VI ins Gedächtnis rufen, noch deutlicher; Häuser sind übereck gestellt, Mauern verlaufen schief in den Hintergrund, und was das Merkwürdigste ist, man wagt es, das Bild einer menschenleeren ausgeplünderten Stadt mit verschwindend wenigen Staffagefiguren zu geben, ein reines Landschaftsbild, wie wir es der mykenischen Zeit zutrauen, das wir aber auf griechischem Boden niemals suchen würden. Daß das Bild auf lebendiger Anschauung des in Lykien arbeitenden Künstlers beruht, beweisen vier in der Vorkammer eines Grabes von Pinara aus dem Felsen gehauene Reliefbilder[2]), die ebenfalls An-

[1]) Benndorf-Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi.

[2]) Siehe Benndorf-Niemann, Reisen I, S. 54.

sichten von Städten mit ihren Mauern, Tempeln, mehrstöckigen Häusern und echt lykischen Grabbauten bieten.

Natürlich sind die lykischen Reliefs, worauf mehrfach hingewiesen ist, nicht zu trennen von assyrischen Denkmälern; die Wechselbeziehungen zwischen dem griechischen Kleinasien und dem inneren Asien können wir uns im VIII. und VII. Jahrhundert nicht lebhaft genug vorstellen. Fast jede Episode gerade der Stadtbelagerung, ist auf den Reliefs von Niniveh wiederzufinden, doch ist der Stil der lykischen Denkmäler ganz von griechischem Geist durchdrungen; ob Abhängigkeit der einen von den andern vorliegt, oder ob etwa beide auf dieselbe Quelle zurückgehen und ähnlich wie die phönikischen Silberschalen[1]) als von der mykenischen Kunst beeinflußt zu betrachten sind, muß unentschieden gelassen werden.

Halten wir die großzügigen Landschaftsbilder, die uns beschäftigen, neben das Votivgemälde des Mandrokles, so erhebt sich die Frage, ob beide als Glieder einer Traditionskette anzusehen sind und Zwischenstufen zwischen ihnen sich nachweisen lassen. Um sie, vorausgesetzt, daß sie tatsächlich vorhanden gewesen sind, zu ermitteln, müssen wir, da die monumentale Malerei Ioniens verloren ist und Vasen kaum erhalten sind, die Nachrichten über Polygnot und das Zeugnis der den Einfluß der Großkunst verratenden attischen Vasen befragen.

Pausanias macht, was die Landschaft auf den Bildern Polygnots betrifft, einige bestimmte Angaben: das Meer erfüllt den unteren Rand der Iliupersis, man sieht ein Schiff und die Kiesel des Strandes; im Hintergrund ist die Festungsmauer kenntlich, die Epeios einzureißen bemüht ist, ferner das Haus des Antenor und ein Felsen, auf dem Eurymachos sitzt; es waren also drei Gründe unterschieden. Die Nekyia schließt links der Acheron mit dem Kahn des Charon, rechts der Sumpf des Tantalos ab, Orpheus sitzt auf einem Hügel unter einer Weide, Ariadne, Marsyas und Memnon auf Felsen, und Sisyphos wälzt den Felsen einen Abhang hinauf, der sich hinter Kallisto und ihren Gefährtinnen erhebt. Mehrfach also werden Felsensitze erwähnt, die denn auch auf den polygnotischen Vasen häufig sind[2]). Wie im übrigen der Boden behandelt war, wissen wir nicht, im allgemeinen war er gewiß

[1]) Vgl. oben S. 28.

[2]) Vgl. Furtwängler, 50. Berl. Winckelm. Progr. S. 158, Anm.

eben gedacht; aber trotzdem standen die Personen über- statt hintereinander infolge der schon bei Gelegenheit des mykenischen Silberfragments[1]) besprochenen Perspektive, die einen sehr hohen Horizont voraussetzt.

Die delphischen Ausgrabungen haben zwar keine Überreste der Gemälde ans Licht gebracht, sie haben uns aber wenigstens den Grundriß der knidischen Lesche kennen gelehrt, aus dem sich mit großer Wahrscheinlichkeit die Einteilung der Bilder ergibt. Danach zerfielen Iliupersis und Nekyia in drei Teile[2]) und bedeckten die Schmalwand, die Vorderwand bis zur Tür und einen Teil der Rückwand. Im großen ganzen würde sich demnach der Anblick so gestalten, daß der Beschauer, der durch die Tür tritt, sei es, daß er sich nach rechts oder nach links wendet, vor sich das von Figurengruppen belebte Hauptbild sieht, das im wesentlichen gegenständliches Interesse bietet, während auf den Seitenflügeln der Gemälde der Ort bezeichnet ist, an den er sich im Geiste versetzen muß, um den Stimmungsgehalt des Dargestellten voll zu empfinden. Schoenes[3]) feinsinnige Bemerkungen gewinnen also durch die Ausgrabungen einen realen Hintergrund.

So weit führt die Beschreibung des Pausanias. Den Kreis von Vasen, in denen vielleicht unmittelbare Abhängigkeit von der großen Malerei zu erkennen ist, hat Furtwängler Robert gegenüber eingeschränkt (Gr. Vasenmalerei I, S. 134). Als die beiden Hauptvertreter der polygnotischen Vasen sieht er den Krater mit der Amazonomachie von Ruvo, t. 26—28, und den Orvietaner Argonautenkrater im Louvre, t. 108, an, die zwei Polygnot gleichermaßen geläufige Kompositionsweisen repräsentieren sollen, die eine, die mehrere sich deckende Figuren hintereinander zeichnet, die andere, die um der Deutlichkeit willen auf das Mittel der Übereinanderstellung „zurückgreift". Diese paßt für die Vasen besser und gewinnt mit der Zeit die Oberhand.

Die persönliche Kunst des Polygnot kennen wir freilich auch heute noch nicht; denn die Vasen, auf denen man wirkliche Nach-

---

[1]) Siehe oben S. 19.

[2]) Sauer hat durch Analyse der Beschreibung unter Berücksichtigung des gefundenen Grundrisses die Abschnitte festzustellen versucht, A A 1901, 215.

[3]) Vgl. A J 1893, S. 210/11.

wirkung von ihm erfundener oder verwendeter Motive zu erkennen glaubt, wie die Hausersche Nausikaa-Pyxis, ÖJh VIII, t. 11, sind beträchtlich jünger und sicher stilistisch weit entfernt von der großen Malerei. Dagegen sind auf den Vasen Amazonenschlachten oder einzelne Szenen aus Amazonenkämpfen so häufig und untereinander so übereinstimmend dargestellt worden, daß man sie mit Recht auf eine gemeinsame Vorlage, das Gemälde des Mikon in der Stoa Poikile, zurückführt[1]). Zu der Menge der schon bekannten Gefäße sind neuerdings ein Kelchkrater und ein Volutenkrater aus Neuyork hinzugekommen, die es ermöglichen, das Bild, das wir uns von „polygnotischer Malerei" machten, um wesentliche Züge zu bereichern[2]). Wie eng all diese Vasen schon auf Grund antiquarischer Details zusammengehören, hat Furtwängler ausgeführt; aber auch Einzelheiten in der Ornamentik stimmen auffallend überein. So möchte ich wegen der gleichartigen Palmetten-Lotosfriese seltener Form den Orvietaner Niobidenkrater, Fw R t. 108, und die Iliupersis von Bologna, Mon d I X, 54, demselben Atelier zuweisen, obwohl die Figurenbilder von verschiedenen Händen herrühren. Wahrscheinlich haben wir in der keramischen Industrie überhaupt eine Arbeitsteilung der Art anzunehmen, daß in bestimmten Ateliers nur die ornamentale Dekoration der Gefäße besorgt wurde, während in anderen bedeutendere Maler die Figurenbilder auszuführen hatten. Es fällt auf, daß gerade in dem „Atelier der Malerin" (Hauser bei Fw R II, S. 307, Fig. 102) nur an den Ornamentstreifen gearbeitet wird, die Meisterin selbst sogar nur Henkel firnißt, dagegen von einem Figurenbild keine Spur auf

---

[1]) Auch Mikon wird kein Athener gewesen sein, wie Klein (Kunstgesch., S. 420) anzunehmen geneigt ist. Zweifellos hat er die Verteilung der Figuren auf ungleichem Niveau, wie es der sprichwörtliche Butes sichert, gekannt, aber ob „die monumentale Malerei in Athen heimisch und aus dem Boden des Handwerks entsprossen" war, ist fraglich, da gerade für die Übereinanderstaffelung jede Vorstufe auf attischen Vasen fehlt. Vielmehr bleibt es noch immer erwägenswert, ob nicht Mikon doch von Geburt Ionier war, wie es Fränkel, AZ 1876, S. 228, auf Grund der epigraphischen Indizien der Kallias-Basis aus Olympia, Loewy Nr. 41, voraussetzte, und ob er nicht die neue Kompositionsweise aus seiner Heimat nach Athen mitgebracht hat.

[2]) Die Hausersche Publikation erschien erst nach Abschluß meiner Untersuchung und konnte nur in letzter Stunde noch benutzt werden.

all den umherstehenden Gefäßen zu erblicken ist. Sollte vielleicht die Malerin, deren Atelier Hauser eine so stattliche Reihe von Gefäßen zuweist, nur die Leiterin einer solchen Dekorationsabteilung gewesen sein? Mir wenigstens ist es unmöglich, weibliche Eigenart in den Kampfszenen der von ihm zusammengestellten Gefäße zu erkennen. Wenn ich mich demnach mit Hausers „Malerinhypothese" nicht befreunden kann, bedeutsam genug ist, was die Neuyorker Vasen in der Polygnotfrage Neues bringen. Auf ihre Vorliebe für starke Verkürzungen, Überschneidungen von Körpern durch Terrainlinien, Schattierung und, was uns hier am nächsten liegt, die Behandlung des Terrains und der Vegetation weist Hauser in der Beschreibung mit Recht hin.

Wir haben in unserm Überblick über die rotfigurigen Vasen gezeigt und befinden uns in diesem Punkt in Übereinstimmung mit Hauser (S. 317f.), wie infolge der zeichnerischen Tendenz, die der rotfigurigen Technik eignet, malerische Elemente zurückgedrängt wurden, wie aber, sobald man mit breitem Pinsel malt, auch das Landschaftliche seine Stelle findet. Weniger noch als alles übrige fanden wir das Terrain berücksichtigt, und deshalb sehe ich gerade darin, daß auf den polygnotischen Vasen die Entwicklung des Geländes nach der Tiefe hin auffallend betont wird, das Hauptkriterium für den Zusammenhang dieser Vasengruppe mit einer fortgeschrittenen Monumentalmalerei. Wir hoben die Bedeutung der Terrainangaben innerhalb der mykenischen Kunst hervor; wenn es ihr auch an der richtigen Perspektive fehlt, so macht sich doch die Tendenz, die Figuren auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen, Gesamtbilder realistisch-malerisch aufzufassen, auf Schritt und Tritt geltend. Im Gegensatz dazu benutzen die etruskischen Grabgemälde, denen wir im übrigen den Sinn für das Landschaftliche in hohem Grade zuerkennen mußten, ebenso wie die gesamten griechischen Vasen, selbst die so stark landschaftlichen Bilder aus der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts, die Wandfläche als den gegebenen Hintergrund und abstrahieren somit völlig von der Wirklichkeit. Erst die lykischen Reliefgemälde zeigen wieder die Gewohnheit der mykenischen Kunst, unterscheiden sich aber zu ihrem Vorteil von ihr, indem sie den Luftraum über den Figuren leer lassen. Hinter den polygnotischen Gemälden bleiben sie jedoch in der Komposition

insofern zurück, als wir nach Pausanias' Beschreibung friesartige Anordnung der Figuren nicht voraussetzen dürfen. Eine Zwischenstellung nehmen die Vasenbilder ein, die sich in der Komposition anscheinend näher an die Wandgemälde anschließen, dagegen die Terrainangaben äußerlich und unverstanden einfügen. Die Art ihrer Perspektive hat Hauser bei Besprechung des Niobidenkraters, S. 252, richtig erkannt, aber sein Gedanke, sie mit der Einwirkung von Bühnenbildern zu erklären, scheint mir nicht glücklich. Wir haben oben S. 35 gesehen, wie schon in der korinthischen Vasenmalerei des VI. Jahrhunderts die Bezeichnung von Fels und Höhle stereotyp ist, wo von Abhängigkeit von Theaterkulissen nicht die Rede sein kann. Ebensowenig glaube ich, daß der Maler bei Aufmalung der Terrainlinien an „Kulissen und Versatzstücke aus Leinwand und Pappdeckel" gedacht hätte (S. 299). Während der Niobidenkrater es aber zweifelhaft lassen konnte, ob auf polygnotischen Bildern die Erdoberfläche realistisch wiedergegeben war, heben die jüngst publizierten Vasenbilder jeden Zweifel auf. Sie geben nicht nur — wie ungeschickt auch immer — die Wellen des Terrains wieder, sondern sie charakterisieren den Boden durch Vegetation. Wir haben einen Nadelbaum[1]) wie in der Niobidenszene auf t. 117, einen Laubbaum auf t. 119 wie auf einem Ausschnitt aus einer Amazonenschlacht, auf einer Pelike in Breslau, FwR t. 109, und in der Amazonenvase von Ruvo, FwR t. 26—27; am meisten überraschen aber die Gräser und Blumen. Einen bescheidenen Ausschnitt aus einer Amazonenschlacht und entsprechend spärliche Landschaftsangaben hatte schon die Pelike des Vasenmalers Polygnotos aus Gela, Mon ant XVII, t. 43, und der Kelchkrater, Mon d I VIII, t. 44, etwas mehr die Lekythos aus Gela, Benndorf, Griech. und sizil. Vb., t. 46, 3, gegeben, die Furtwängler, Gr. Vasenmalerei I, S. 133, A. 2, herangezogen hat. In der Gesamtauffassung der Landschaftsmalerei aber steht den Neuyorker Vasen am nächsten die Ficoronische Cista, eine Übereinstimmung, die das Ergebnis von Behns[2]) Untersuchung — er führt die Darstellung auf eine über Tarent gekommene Vorlage des V. Jahrhunderts zurück — in erfreulicher Weise bestätigt.

---

[1]) Vgl. den Baum in den Händen der Kentauren, FwR t. 15.
[2]) Vgl. F. Behn, Die Ficoronische Cista, S. 61.

Der Annahme Wickhoffs[1]), der zwar anerkennt, daß hier das erste Beispiel einer „geschlossenen Landschaft" vorliegt, die Ciste aber erst in das III. Jahrhundert datiert und so nicht in Widerspruch mit seiner Theorie gerät, daß die Erfindung der Landschaftsmalerei frühestens in die zweite Hälfte des III. Jahrhunderts falle, wird damit der Boden entzogen.

Der eigentümlichen Erscheinung, daß auf beiden Neuyorker Gefäßen die Blumen mehrmals mit der Krone nach unten gezeichnet sind, möchte ich keine tiefere Bedeutung zuschreiben; der Vasenmaler ist einfach noch nicht fähig, aus den Terrainbezeichnungen ein organisches Ganzes zu machen. Diese Aufgabe, mit Hilfe noch immer primitiver Mittel im Rahmen der Vasenmalerei ein richtiges Landschaftsbild gegeben zu haben, scheint mir zuerst der Maler der Amphora aus Arezzo mit Pelops und Hippodameia gelöst zu haben (s. FwR, t. 67 und oben S. 38, Anm.).

So steht mit seiner Terrainbehandlung der Niobidenkrater nicht mehr allein, und es fragt sich weiter, welche Stelle ihm, der „Vase der Vasen", wie Hauser ihn nennt, innerhalb des eben umschriebenen Kreises gebührt. Die vergleichende Betrachtung scheint mir klar zu ergeben, daß er im Stil größere Altertümlichkeit und Strenge als die übrigen Gefäße bewahrt hat. Er teilt mit dem Volutenkrater, t. 116, 117, die starken Überschneidungen, infolge deren die Figuren zum Teil hinter Bodenerhebungen verschwinden, aber er unterscheidet sich von allen uns bekannten Stücken durch die Unbewegtheit und Isoliertheit der Gestalten, die aufgewogen wird durch bewegteren Gesichtsausdruck, und besonders durch seine Bevorzugung des nackten männlichen Körpers. Mit Recht stellt ihn Hauser neben die Skulpturen aus dem Ostgiebel von Olympia, und damit ist schon ausgesprochen, daß seine Bilder von attischer Kunstweise verschieden sind. Einem attischen Atelier müssen wir ihn trotzdem der Ornamentik wegen zuschreiben, aber den Maler der Figuren werden wir schwerlich für einen eingeborenen Attiker halten.

Immer wieder erscheint dem an attische Kunst gewöhnten Auge das Bild fremdartig, und wenn wir die Einzelheiten der Zeichnung prüfen, so wird dieser Eindruck befestigt. Es befremdet, daß

[1]) Wiener Genesis, S. 47.

auf dem Hauptbild an den männlichen Körpern die Trennung der geraden Bauchmuskulatur in drei Abteilungen durchgeführt ist — ob die Zeichnung des Apollo der Rückseite, Mon d I XI, 40, getreu ist, muß nachgeprüft werden. Diese Körpereinteilung wird in der Skulptur im jüngeren archaischen Stil etwa 540/30 aufgegeben[1]) und schon an dem Mundschenken der Andokidesamphora, Fw R t. 4, von Furtwängler (S. 17) als Altertümlichkeit erwähnt[2]); sie findet sich aber an dem Volutenkrater aus Neuyork zweimal, bei dem Theseus des Kentaurenfrieses, t. 116, und dem nackten Krieger, t. 117. Altertümlich streng wirken auch die in Dreiviertelprofil gezeichneten Gesichter mit der auffallend langen Nase, dem hohen Untergesicht, den schaufelförmig hängenden Unterlippen[3]), die einen ungewöhnlich mürrischen Ausdruck in die Gesichter hineintragen. Diese Ansicht statt des üblichen Profils zu wählen, ist eine Neuerung der Vasenmaler dieser Zeit. Denselben Grad des unvollkommenen Gelingens finden wir auf zwei Scherben des Bonner Kunstmuseums, von denen eine (s. Abbildung 15) aus Thera stammt und den Kopf eines Mannes mit Petasos zeigt, der wie eine Wiederholung des bärtigen Mannes rechts vor dem Pferd des Niobidenkraters aussieht. Eine zweite im Kunsthandel in Orvieto erworbene Scherbe gleicher Art (s. Abbildung 16) gehört zu einem Napf und scheint ein Ausschnitt aus einer Niobidenszene zu sein. Dieselbe Gesichtsbildung begegnet ferner bei der Muse einer Amphora a colonnette im Museo Bruschi zu Corneto, Phot. 8657, auf der außerdem so starke Terrainlinien wie auf dem Argonautenkrater angewendet sind, und dieser Muse gleicht in Tracht, Haltung und Gesichtsbildung die Mänade, durch Beischrift *Πολυνιχα* genannt, auf einem Krater der Sammlung Czartoryski, t. XIII (danach unsere

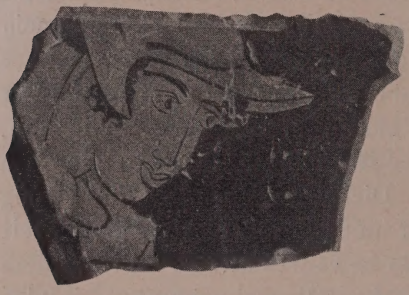

Abbildung 15.

[1]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 717 und W. Deonna, Les Apollons archaïques p. 74ff.

[2]) Siehe noch den Diskuswerfer eines Kraters aus Corneto, Phot. 8644.

[3]) Vgl. die Flußgötter aus dem Westgiebel von Olympia.

Abbildung 17). Diese Vase von ganz seltener Form[1]) ist im Stil — auch hier fallen die starken Verkürzungen auf — und in der Namenbildung unattisch. Hinzu kommt, daß der Lieblingsname *Ἀλκίμαχος* dieser Vase in der Form *Ἀλκιμάχως*[2]) auf gleichzeitigen nolanischen Amphoren erscheint, deren eine zugleich Apollo mit dem geraden, in früherer Zeit ungewöhnlichen Bogen[3]) ausstattet, den er in der Niobidenszene führt. So stützen stilistische, antiquarische und epigraphische Erwägungen sich gegenseitig, um dem Maler des Niobidenkraters eine Stelle außerhalb der attischen Tradition zuzuweisen.

Abbildung 16.

Gegen Roberts Deutung des Orvietaner Kraters haben Behn, Ficoron. Cista, S. 66ff., und Hauser, Gr. Vasenmalerei II, S. 248f., mit Recht Einspruch erhoben, dieser auch eine neue Deutung vorgebracht, die aber gleichfalls nicht befriedigt. Die Deutung ist schwer, da außer Herakles und Athena keine der dargestellten Figuren mit Sicherheit zu benennen ist.

---

[1]) Eine Vase mit Henkeln gleicher Form mit dionysischer Darstellung in Wien abg. WVBl. E t. XII, vgl. AA 1892, S. 173, Nr. 193. Neuerdings kommt hinzu FwR II, t. 115; vgl. die Bemerkung Hausers, S. 295.

[2]) Dümmler wollte Attische Lekythos aus Cypern A J II (1887), S. 168ff., t. IX = Kl. Schr. III, S. 320ff., t. XI, in dieser Form sowie in dem *Ωλνσσευς* des Berliner Skyphos mit dem Freiermord und dem *ΔΙΩΝΥΣΩΣ* einer Londoner Vase, Brit. Mus. Cat. III, E 492, sogar das parisch-thasische Alphabet erkennen, das die Beziehungen dieser Vasenbilder zu Polygnot noch sicherer erscheinen lasse.

[3]) Die Bogenform erscheint auch in der Hand der Artemis auf dem schon angeführten Krater, FwR t. 115, und häufiger erst auf polygnotischen Vasen, z. B. FwR t. 58 in der Hand einer Amazone, t. 96 in der Hand von Apoll und Artemis in der Gigantomachie von Melos, in der Hand Apolls in der stark zerstörten Niobidenszene einer Vase aus Populonia, Not. d. scavi 1908, p. 227, Fig. 35, wo auch der Niobide nach dem Pfeil im Rücken greift. Man erkennt auch noch ein fliehendes Mädchen neben einer Palme. Herakles scheint stets den geknickten Bogen zu führen.

Ausgeschlossen ist es, das Vasenbild als einen Auszug oder eine Wiederholung des Argonautenbildes im Anakeion aufzufassen; denn die Hauptpersonen, deren Verherrlichung dies Bild sicherlich geweiht war, die Dioskuren, die auf den ersten Blick zu erkennen sein müßten, fehlen. Damit wird aber die Annahme einer mikonischen Vorlage für diese Vase haltlos. Ganz anderer Art sind in der Tat die Denkmäler, die uns, wenn die Kombinationen Roberts, Behns u. a. richtig sind, Mikons Kunst ahnen lassen; es sind außer den Amazonomachien die Talosvase, die Ficoron. Cista und der Theseuskrater von Bologna, Mon d I, Suppl. XXII, die alle jünger und im Stil freier sind als der Orvietaner Krater.

Da dieser aber in den polygnotischen Kreis schon wegen der Komposition gehört, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir in ihm den ältesten Vertreter dieser Richtung und vielleicht das Werk eines älteren, mit Polygnot nach Athen gekommenen Malers erblicken. Es fragt sich nur weiter, ob etwa noch ältere Vorstufen dieser Kunstweise in Athen nachzuweisen sind.

Loeschcke machte mich auf zwei Kannen der Sammlung Czartoryski, t. 23 u. 24, aufmerksam, die zweifellos hierher zu ziehen sind. Sie gehören an den Anfang der rotfigurigen Technik und stehen in Form und Dekoration einander so nahe, daß wir sie demselben Atelier zuschreiben müssen. Sie zeigen zwei Jünglinge, die Akontion und Diskus werfen. Das Bildfeld ist bei beiden oben von einem fallenden Lotosknospenornament, seitlich von einem Netzornament, unten von rot aufgemalten Strichen abgeschlossen. Figuren und Beischriften scheinen aber auch hier von verschiedenen Händen ausgeführt zu sein; denn es finden sich Unterschiede in der Behandlung des Haares, der Zeichnung der Muskeln an Brust, Armen und Beinen sowie der Brustwarzen und in der Schreibung: t. XXIII hat Labda mit der Spitze nach unten, dreistrichiges Sigma und *o* in *καλός*, dagegen t. XXIV Labda mit der Spitze nach oben, vierstrichiges Sigma und *ω* in *καλως*. Ende des VI. Jahrhunderts schon ein Schwanken zwischen ionischer und attischer Schreibung bei einem Athener vorauszusetzen, ist unerlaubt, aber die Schwierigkeit löst sich, wenn wir in den Vasen die Hand ionischer, in Athen arbeitender Maler erkennen. Unattisch ist auch die Behandlung der menschlichen Figur: nicht nur wird die Muskulatur — deutlich ist auch hier die Dreiteilung

Abbildung 17.

der geraden Bauchmuskeln — übertrieben hervorgehoben, sondern es fällt die Vorliebe für Verkürzungen und die Betonung der dritten Dimension in der Verschiebung der Glieder auf. Man beachte Unterarm und Beindrehung des Diskuswerfers und die Haltung des Akontionwerfers[1]). Ich kenne keinen zweiten Fall, daß das vordere Bein, im Sprung[2]) gehoben, vor dem Körper her geführt wäre; die Attiker pflegen das in der Fläche liegende hintere Bein als gehoben zu bezeichnen. All dies erschien dem ersten Herausgeber Longpérier[3]) so ungriechisch, daß er die Hand eines italischen Künstlers dahinter vermutete; wir können heute sagen, daß es zwar keine italische, aber auch keine attische Arbeit ist. Und wenn all die Tendenzen, die wir hier zuerst antreffen, sich auf dem Argonautenkrater zur künstlerischen Vollendung ausgebildet wiederfinden, dürfen wir dann nicht annehmen, daß er den Höhepunkt jener unattischen Formengebung bedeutet, die wahrscheinlich in dem parisch-thasischen Kunstkreise gepflegt worden ist?

So haben wir innerhalb der polygnotischen Malerei eine ältere und eine jüngere Richtung scheiden gelernt, die eine bisher nur durch den Orvietaner Krater vertreten, die andere durch die Vasen, die wir polygnotisch-mikonische nennen sollten. Der Orvietaner Krater führte uns über Polygnot zurück und gilt uns — um es pointiert auszudrücken — als Beispiel polygnotischer Kompositionsweise vor Polygnots Auftreten in Attika.

---

[1]) Die Vase gelegentlich erwähnt von Jüthner, Ant. Turngeräte, S. 49, Anm. 51.

[2]) E. Schmidt, Der Knielauf, übergeht die Vase.

[3]) Vgl. Rev. archéol. XVII, 1868, p. 349, Nr. 8, 9.

Abbildungen.

Seite

1 Kretisches Steatitrelief mit einem Bogenschützen, nach BSA VII, S. 44 21
2 Ionischer Teller der Bibliothèque Nationale in Paris, nach de Ridder Catal. I, S. 96 43
3 und 4 Vasenscherben des Bonner Akademischen Kunstmuseums, nach Photographie 44, 45
5 Der heilige Baum der Assyrer, nach Perrot Ch. II, Fig. 235 . . 45
6 Etruskisches Grabgemälde, nach Mon d I, XII t. 14a 49
7 Attische sf. Nymphenschale, nach Philologus 57, S. 513 58
8 Münchener Augenschale mit Heraklesidyll, nach Photographie . 64
9 Kanne des Museums Pankoucke, nach Lasteyrie Album t. 16 . . 65
10 und 10a Schale des Louvre F 68, nach Photographie 66, 67
11 Cyprische Amphora des British Museums, nach Photographie. . 71
12 und 12a Attische sf. Amphora des Museo Gregoriano, nach Photographie 72, 73
13 Böotischer Napf aus der Eremitage zu Petersburg, nach Photographie 75
14 Böotischer Napf aus der Eremitage zu Petersburg, nach Photographie 76
15 und 16 Scherben „polygnotischer Vasen" des Ak. Kunstmuseums zu Bonn, nach Photographie 100, 101
17 Krater der Sammlung Czartoryski, t. XIII 103

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Lebenslauf.

Ich Margret Heinemann bin geboren am 29. Mai 1883 zu Frankenberg in Hessen als Tochter des Dr. med. Theodor Heinemann, seit 1903 Kreisarzt in Kassel, und seiner Frau Gesine geb. Vehling. Ich bin evangelisch-reformierter Konfession. Das Zeugnis der Reife erhielt ich am 6. Juli 1903 an dem humanistischen Mädchengymnasium zu Karlsruhe. Von S.-S. 1904 bis S.-S. 1905 studierte ich in München, von W.-S. 1905/06 bis W.-S. 1906/07 in Berlin, von S.-S. 1907 bis S.-S. 1909 in Bonn klassische Philologie, Archäologie und Geschichte.

Ich hörte Vorlesungen bei den Herren v. Bezold, Brentano, Brinkmann, Crusius, R. Delbrück, Diels, Erdmann, Furtwängler †, Helm, O. Hirschfeld, v. d. Leyen, Loeschcke, Marx, E. Meyer, Nissen, Norden, Pöhlmann, v. d. Pfordten, A. Riehl, Riggauer, Schulte, Sieglin, Simmel, Solmsen, Voll, Wentzel, v. Wilamowitz-Moellendorff, Woelfflin.

Ich war Mitglied des philologischen Proseminars zu Berlin, der historischen Seminare der Professoren Pöhlmann, E. Meyer und Nissen und nahm regelmäßig an den archäologischen Übungen der Professoren A. Furtwängler †, A. Thiersch, R. Delbrück, E. Preuner und G. Loeschcke und während zweier Semester an den sprachwissenschaftlichen Übungen Professor Solmsens teil.

Allen meinen Lehrern sage ich meinen herzlichsten Dank. Besonders drängt es mich, an dieser Stelle auszusprechen, wie tief ich Georg Loeschcke für seine Lehre, sein immer warmes Interesse an meinen Studien, seine unermüdliche Hilfsbereitschaft verpflichtet bin.

Die mündliche Promotionsprüfung bestand ich am 16. Juni 1909.